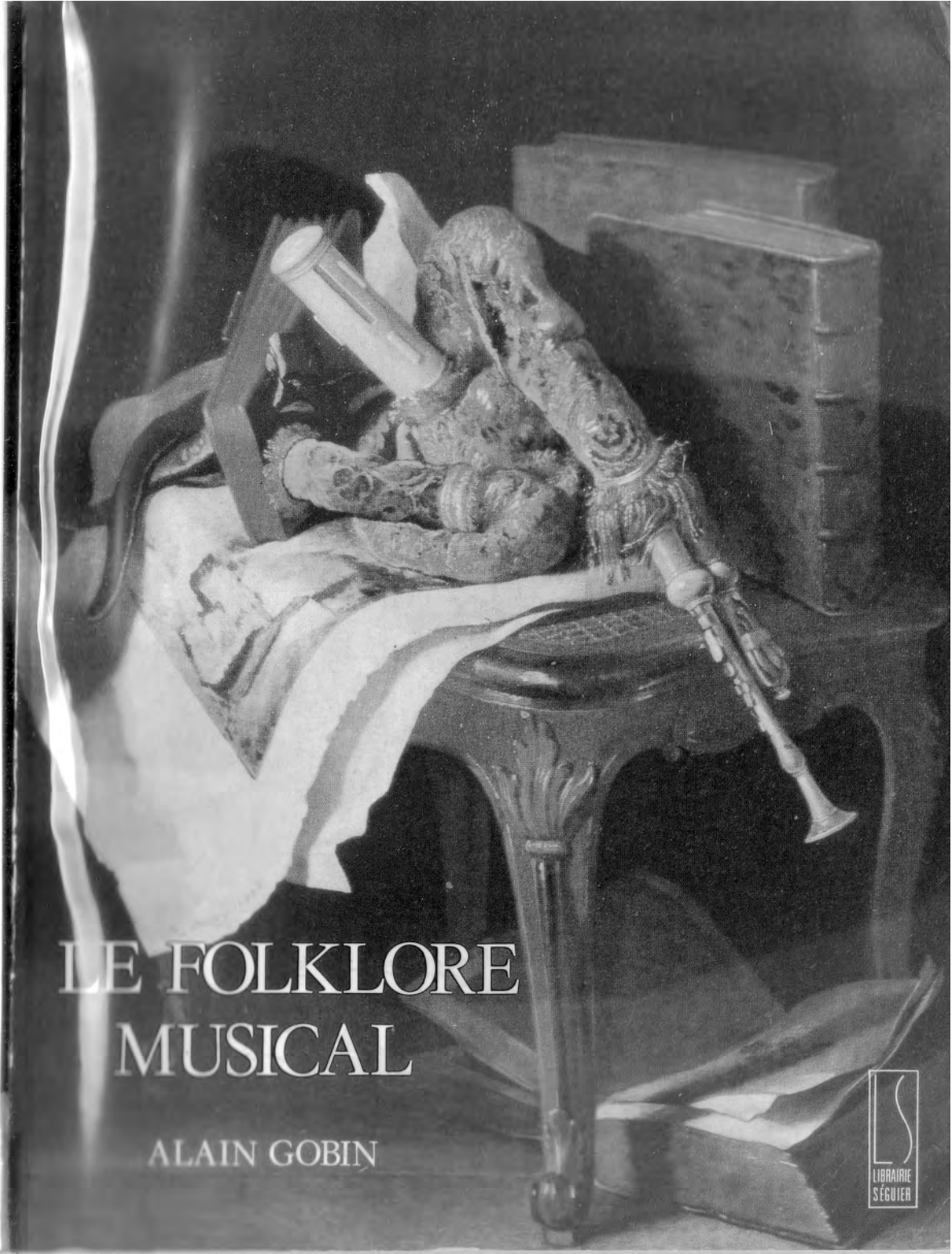


LE FOLKLORE MUSICAL

ALAIN GOBIN

LIBRAIRIE SÉGUIER

J. Callot. Le Vielleux (eau forte).

DEUXIÈME PARTIE

PANORAMA DU FOLKLORE MUSICAL

Danse de mariage. Provence XIX^e siècle. Gravure.

I L'EUROPE

LA FRANCE

En France, le folklore musical revêt des aspects différents selon les régions. Du Nord au Midi, chaque province recèle son folklore musical propre.

C'est le cas d'abord de la Bretagne, qui conserve l'un des patrimoines des plus riches et des mieux conservés. Les traditions celtiques s'y sont maintenues avec une étonnante vigueur.

On y recense deux grands types de chansons :

— les chansons descriptives, de nature épique ou légendaire, qui sont classées sous le vocable de *gwerz* ;

— les chansons sentimentales ou satiriques, voire de danse, qui sont regroupées sous le terme générique de *sone*.

Les chansons et chants bretons ont été compilés par Bourgault Ducoudray.

Mais en Alsace, en Auvergne, dans le Midi, le Béarn, le Pays basque, les traditions folkloriques sont aussi très importantes, le plus souvent confortées par les patois et dialectes locaux, qui rendent indissolubles musique et poésie populaires.

Si, pour l'Alsace, c'est à Werkelin que l'on doit le recueil des *Chansons populaires de l'Alsace*, en Auvergne c'est Canteloube qui a compilé un nombre important de mélodies en chansons, tandis qu'en Provence Mistral puisa aux sources mêmes du folklore lorsqu'il composa, sur le même thème que *la Chanson des métamorphoses, la Chanson de Magali*.

Au demeurant, c'est avec l'appoint des danses que le folklore musical français se distingue le plus aisément par région ou par province.

Ainsi la chanson *En passant par la Lorraine* se danse-t-elle sur le schéma d'une ronde qui caractérise la province.

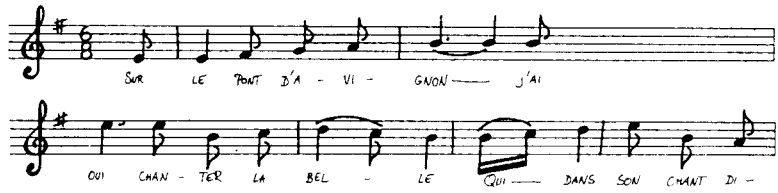
De même, la Bretagne, avec ses *jabados* et ses *passepieds* ou ses *gavottes* ; ou bien encore une de nos plus anciennes danses, le *branle*, que l'on retrouve dans le Poitou, la Bourgogne ou la Bretagne sous les dénominations variées de *branle des lavandiers, branle des sabots, branle des six.*

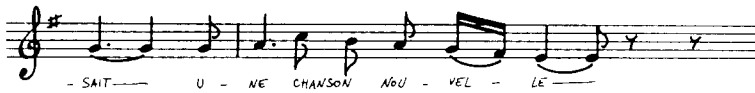
Le *branle*, directement associé aux instruments que sont la vielle et la cornemuse, et qui, en superposant basse et mélodie, introduisait un commencement d'harmonie, devait trouver fortune en la *bourrée* qui en est directement issue. Plus bondissante et construite généralement sur un rythme à trois temps, elle devait devenir la danse par excellence de l'Auvergne.

Partout ailleurs, en Pays basque avec le *zortzico*, dans les régions du Midi avec la *farandole*, ou celles du Rhône avec le *rigodon*, les danses sont étroitement liées au folklore musical, et il en est ainsi de tous les pays. Le cas n'est pas propre à la France.

Les thèmes auxquels se réfèrent les chansons populaires françaises ne sont pas non plus, en eux-mêmes, particulièrement originaux.

Reviennent fréquemment les chansons nuptiales ou chansons de noces, dont les contours paraissent parfois cernés depuis des temps fort reculés. Ainsi la complainte nuptiale *Sur le pont d'Avignon*, que l'on chante traditionnellement en strophes alternées aux mariés retirés dans la chambre nuptiale :





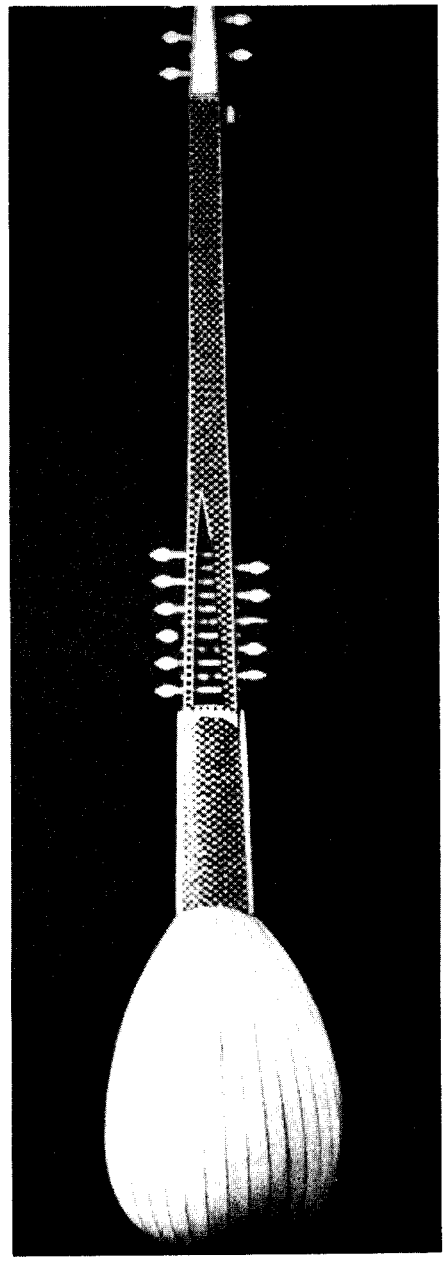
« Sur le pont d'Avignon, j'ai ouï chanter la belle qui dans son chant
Disait une chanson nouvelle.
Ouvrez la porte, ouvrez, nouvelle mariée
J'ai perdu mes amours, je ne puis les requerre.
— Comment vous ouvrirais ? Je suis au lit couchée
Auprès de mon mari la première nuitée...
— Comment vous attendrais ? J'ai la bouche gelée
La bouche et le menton, la main qui tient l'épée
Et mon cheval moreau est mort sur la gelée.
Ouvrez la porte, ouvrez, nouvelle mariée. »

Ces chants de noces peuvent revêtir des formes multiples : *chansons des oreillers* (Normandie), *chants des livrées* (présentation à la fiancée des dons du futur époux).

Les *chants de maumariés* (mal mariées) sont d'une extrême diversité :

« Mon père aussi m'a mariée
A un vieillard il m'a donnée
Il n'a ni maille ni dentier
Qu'un seul bâton de vert pommier
De quoi il me bat les côtés
S'il m'en bat cor, je m'en irai
Avec ces gentils écoliers
Ils m'apprendront le jeu d'aimer
Le jeu de cartes le jeu des dés. »

La Réplique de Marion, probablement née en Provence, se répandit aussi très vite :



Archiluth. France début XIX^e siècle.

« Où étais-tu allée hier soir
Corbleu, sangbleu, morbleu, Marion
Où étais-tu allée hier soir ?
— Dans le verger cueillir de la salade
Mon Dieu Jésus, mon tant bel ami
Dans le verger cueillir de la salade.
— Qui est-ce qui t'accompagnait ?
C'était une de mes camarades.
— Tes camarades ne portent pas la moustache.
— Avec une mûre elle l'avait faite.
Les femmes ne portent pas de culottes.
— C'était sa robe qu'elle retroussait.
— Les filles ne portent pas l'épée.
— C'était sa quenouille qu'elle filait, etc. »

A l'opposé, on recense les chants funéraires, tels les *voceri* corses.

Vient ensuite le cortège des berceuses *(Dodo l'enfant do)* et celui des chants liés au travail : chansons de marins en Saintonge *(l'Enlèvement de la mer, le Plongeur)*, chansons de tisserands (Bresse), chansons des champs où le refrain devient un élément important du chant :

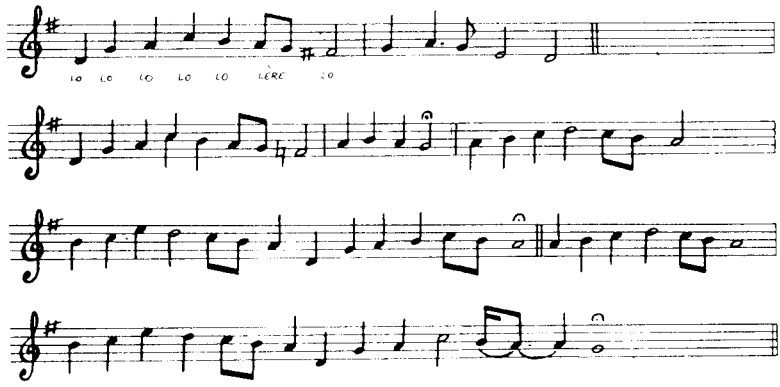
« Pilons, pilons, pilons l'orge
Pilon l'orge, pilon-la
Mon père me maria
Pilons l'orge, pilons l'orge
A un vilain m'y donna. »

(chanson du XVI[e] siècle)

Toujours liée à la vie des champs, la forme pastorale, encore appelée *pastourelle*, fut l'une des formes largement utilisées au Moyen Age, par les trouvères. Provenant elle-même d'un fonds plus ancien, elle devait tenir un rôle important par la suite au théâtre. Ses refrains sont souvent construits sur des onomatopées dont on retrouve un exemple dans *le Jeu de Robin :*

« Trai ri deluriau delurèle
Trai ri deluriau deluriau, delurot. »

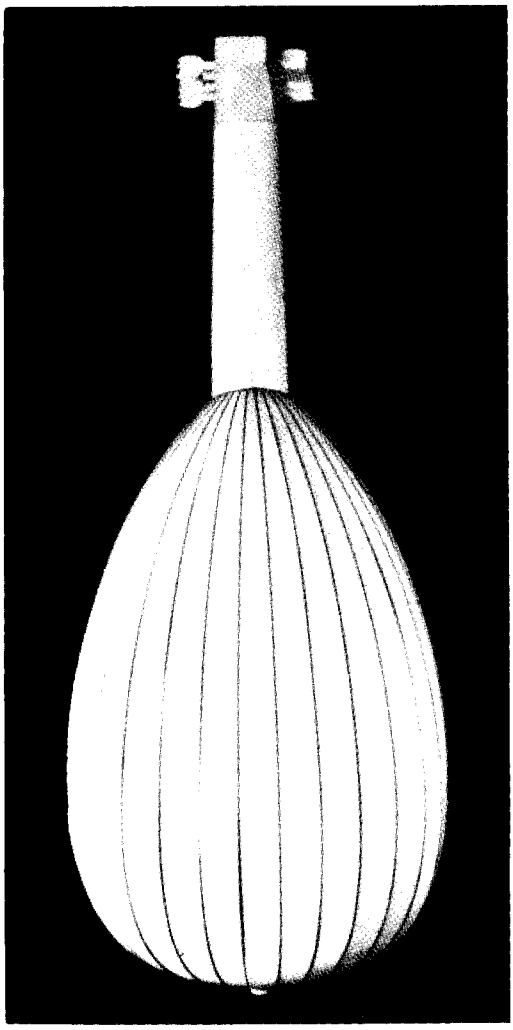
De même, très souvent, les chants des laboureurs utilisent l'onomatopée. On cite souvent le cas de ce chant recueilli en Auvergne par Canteloube, sans paroles, et dénommé *grandes*, qui comporte la singulière particularité de contenir dans sa partie finale le premier thème de la *Symphonie pastorale* de Beethoven :

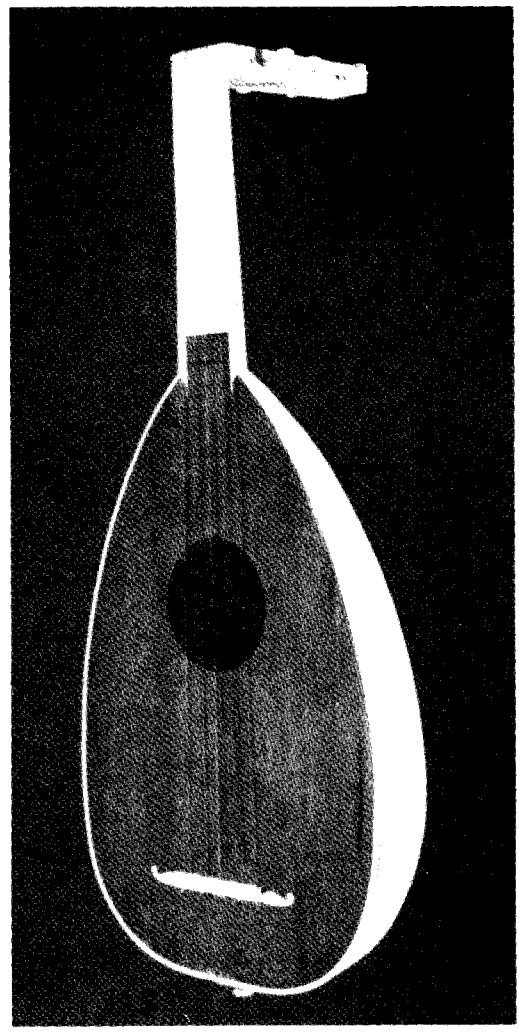


Les *grandes* sont associées aux champs et aux moissons, et aux fêtes des saisons.

Ainsi la chanson des fêtes de l'année, souvent d'allure religieuse. Elle est liée à la Saint-Jean ou à Pâques :

« En revenant dedans les champs
En revenant dedans les champs
Avons trouvé les blés si grands
La blanche épine fleurissant
Revenant Dieu, c'est le Mai, mois de Mai
C'est le joli mois de Mai. »





Luth fin XIX^e siècle.

En remontant dans le temps, le folklore musical gagne en qualité, se rangeant d'ailleurs dans des catégories plus claires, propres aux genres du Moyen Age.

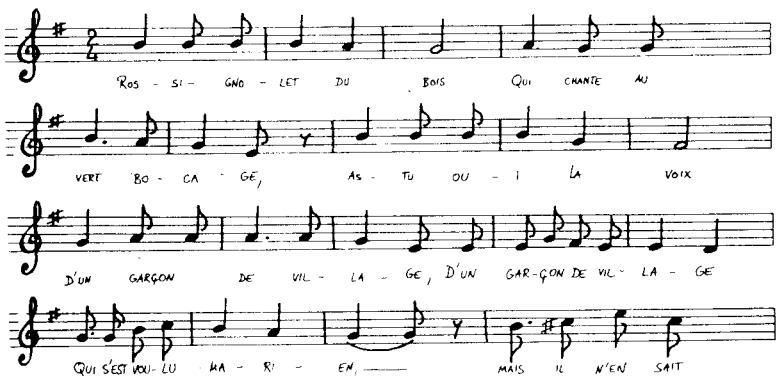
Les chansons du *Rossignolet du bois joli* se répandirent sur la majeure partie de l'Europe :

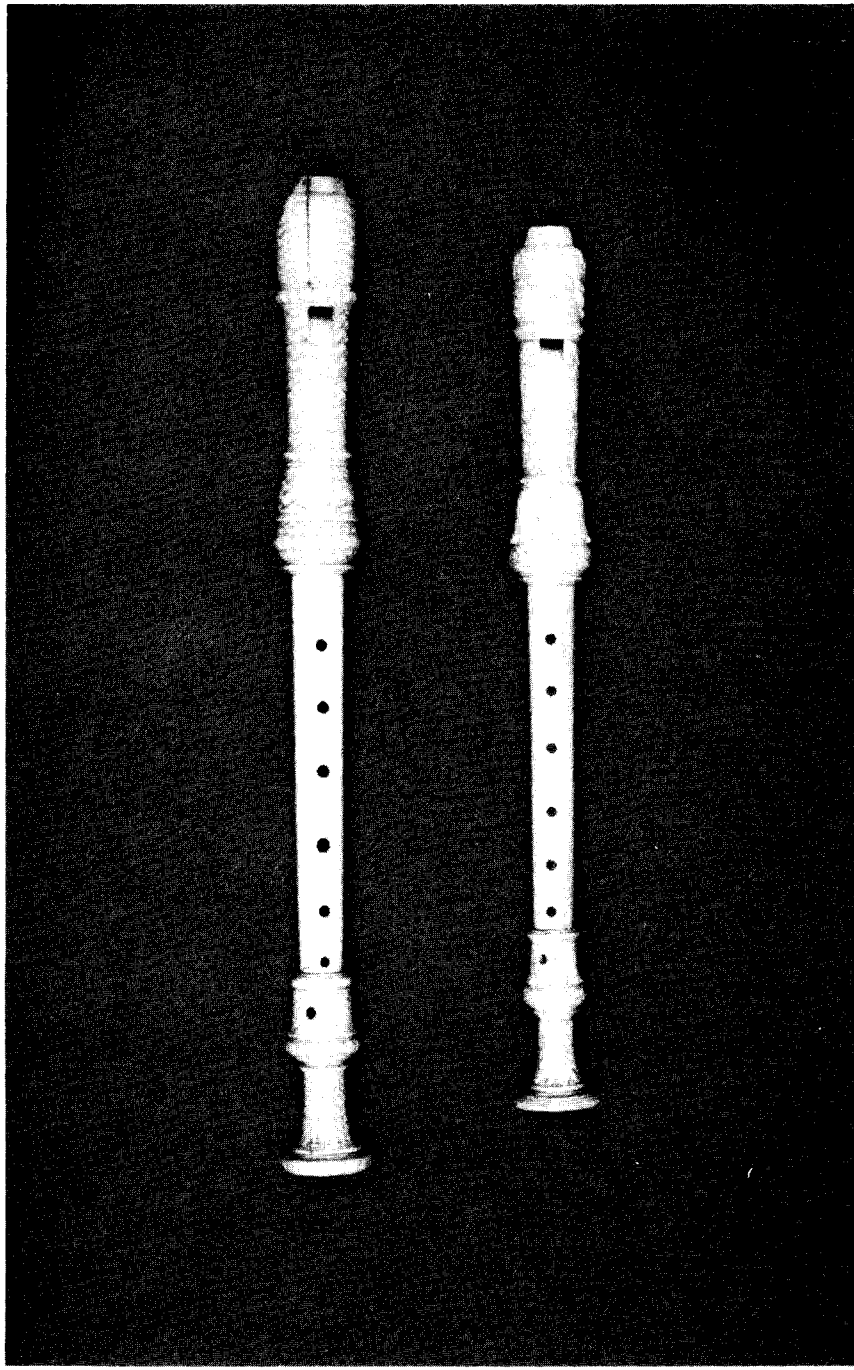
« Rossignolet des bois
Rossignolet sauvage
Apprends-moi ton langage
Apprends-moi à parler
Apprends-moi la
Comment il faut aimer
Comment il faut aimer. »

Version du XV^e^ siècle :

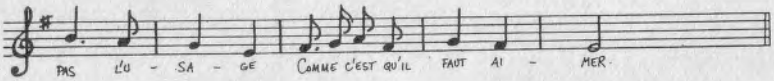
« Roussignolet sauvage
qui chante de cueur gay
Va mai faire un message
Je t'en prie par ta foy
Va dire à mon amy
Qu'il m'a mis en oubly
Car bien je l'apercoy. »

Il est intéressant de relever, ainsi que le fit Tiersot, que dans une chanson du XVI^e^ siècle la mélodie s'apparente à une forme musicale religieuse *(le tonus peregrinus)* :





Flûtes en ivoire par N. Staub. XVIII^e siècle.

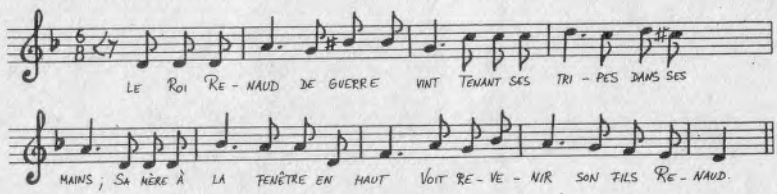


De cette forme est très certainement issue cette chanson fort répandue :

« En revenant des noces, j'étais bien fatiguée
Au bord d'une fontaine, je me suis reposée
L'eau était si claire que je m'y suis baignée
A la feuille d'un chêne je me suis essuyée
Sur la plus haute branche le rossignol chantait
Chante, rossignol, chante, toi qui as le cœur tout gai. »

Non moins célèbres furent les chansons épiques : *la Chanson de Roland, la Chanson du roi Renaud* ; de cette dernière on a pu dire qu'elle constituait la perle des chansons populaires françaises, offrant en réduction une épopée « en son allure grave, son angoisse grandissante, la concision frappante de ses épisodes jusqu'à ses retours périodiques et ses répétitions de paroles » (1).

Assurément, il s'agit là de l'un des types les plus célèbres de la chanson populaire française avec sa musicalité limpide, régulièrement construite sur le premier ton grégorien, et sa renommée ne surprend guère. Des versions multiples se retrouvent tant en France (Normandie, Lorraine, Vendée, Bretagne, Auvergne, Limousin, Cévennes) qu'à l'étranger (Belgique, Savoie, Piémont, Catalogne, Scandinavie, Roumanie) :



(1) Coirault, *op. cit.*

Urs Graff. Joueur de cornemuse.

Typiques aussi, la Chanson du roy Loÿs, « un des plus beaux airs qui existe, selon Nerval, c'est comme un chant d'église croisé par un chant de guerre », ou *la Percheronne*, qui conte l'histoire d'une épousée confiée à une méchante marâtre en l'absence de l'époux. Privée de ses vêtements princiers, elle doit garder les bêtes. Mais sept années plus tard le guerrier revient sur son fief et reconnaît la bergère. Se dissimulant, il la met à l'épreuve et, le soir tombé, il frappe à sa porte. L'épouse fidèle résiste à son appel et le dialogue s'engage.

Toujours sur le même thème de l'épouse que son mari a quittée pour s'en aller guerroyer, *la Femme aux Sarrasins*, connue aussi sous le nom de *l'Escrivette* ou *le Maure sarrasin* ; ou bien encore *la Pernette* du Midi de la France, connue dès le XV[e] siècle : tendre chanson d'amour que Vincent d'Indy a étudiée en détail.

FORTUNE DU FOLKLORE FRANÇAIS HORS DE SES FRONTIÈRES

Les chansons populaires françaises ont largement débordé les frontières de la France. Leur influence est perceptible en Italie, au Portugal et en Belgique.

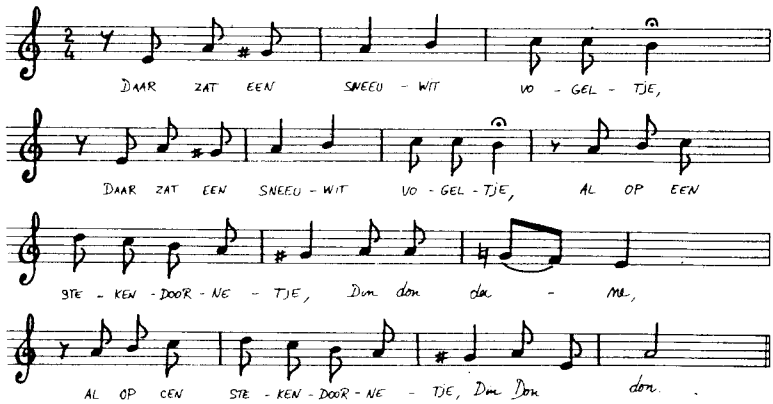
En Italie, c'est en Lombardie, en Ligurie et au Piémont que l'influence est la plus nette.

Le recueil *Conti populari del Piemonte* de Nigra démontre l'influence géographique de la France. Les analogies mélodiques entre le Piémont et la France ont été mises en lumière à la suite des travaux de Sinigaglia. On y retrouve à quelques notes près des chansons de laboureur en honneur dans le Languedoc *(le Bouvier)*.

En Belgique, c'est dans les régions flamandes que se retrouve l'essentiel des chansons françaises (*Jean Renaud, La fille qui fait la morte, Rossignolet de bois, le Joli Mois de mai, la Maumariée*, etc...)

Dans les régions françaises de la Belgique, la danse dénommée *cramignon* est souvent associée aux chants. Les danseurs avancent par petits sauts à la suite du *mineu*, ou meneur (*Chansons populaires des provinces belges*, Terry et Chaumont, Liège 1889).

En revanche, les parties flamandes de la Belgique réunissent des chansons en provenance de la France, de l'Allemagne et des Pays-Bas, sans présenter un caractère original spécifique. Sur des mélodies monotones, ce sont souvent les chansons du Moyen Age français que l'on retrouve :



« Un oiselet blanc comme neige se tenait sur une épine
Di Don Deine
Di Don Don
Veux-tu être mon messager ?
Messager je le veux bien être
Il prit la lettre dans son bec
Vola vers la fenêtre de la belle
Dormez-vous ou êtes-vous morte ?
Je dors ni ne veille
Je suis mariée depuis six mois... »

A. Dürer. Couple de paysans dansants. 1514.

B M METZ

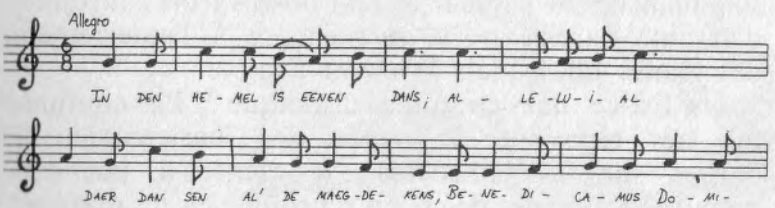
En réalité l'interpénétration des cultures française, germanique et scandinave, tant en pays flamand qu'en pays wallon, est beaucoup plus complexe qu'il n'y paraît. Certains spécialistes pensent que bien des chansons flamandes sont originaires d'Artois ou de Picardie et que l'origine germanique des chants wallons est peu discutable.

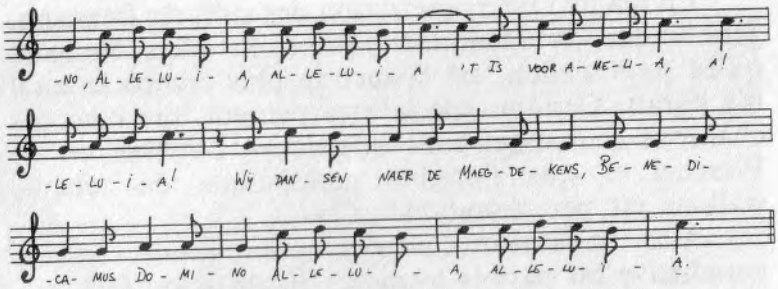
Ainsi le fameux *Chant du géant* (dont l'origine scandinave est parfois avancée) et qui selon Gevaert, qui l'a étudié, date du XII[e] siècle et pourrait même remonter à la période de l'Ambrosien.

Seulement d'un siècle plus tardive est la *Chanson du cheval brun*, qui fait référence aux quatre fils d'Aymon (probablement Charlemagne) :

« Le cheval bayard (brun)
Dans la ville de Termonde
Ceux d'Alost sont bien marris
Parce que c'est ici que trotte le cheval bayard
Les quatre fils d'Aymon chevauchent
Le glaive blanc en main
Voyez-les chevaucher
Ce sont les plus gentils du pays. »

D'origine française très probablement aussi, mais avec des interprétations germaniques, un curieux chant recueilli par Coussemaker dans son recueil de chants populaires des Flamands de France :





« Dans le monde il y a une danse
Alleluia
La dansent les Pucelettes
Benedicamus Domino
Alleluia Alleluia. »

Au sujet de ce chant, Coussemaker écrit :

« Ce curieux chant populaire était encore en usage à Bailleul vers 1840. Lorsqu'une jeune fille mourait, son corps était porté à l'église puis au cimetière par ses anciennes compagnes. La cérémonie religieuse terminée, et le cercueil descendu en terre, toutes les jeunes filles, tenant d'une main le drap mortuaire, retournaient à l'église en chantant la *Danse des vierges* avec une ferveur, un élan et un accent rythmique dont on peut difficilement se faire une idée.

« La poêle qu'on rapportait de l'église était de soie couleur bleu ciel ; au milieu était une croix en soie blanche sur laquelle étaient posées trois couronnes d'argent. Pareille poêle sert encore à l'enterrement des jeunes filles, mais le chant a cessé.

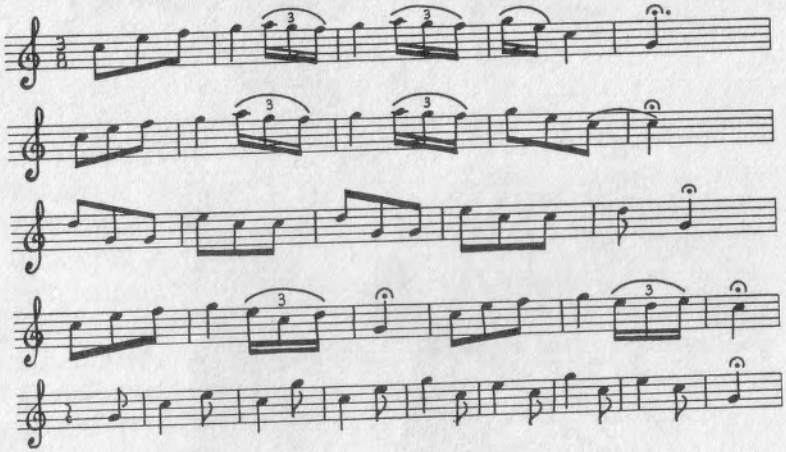
« Est-ce une coutume druidique ? La coutume fut très répandue du temps de Charlemagne de danser sur les cimetières ; le clergé a peut-être détourné les fidèles de ce jeu réprouvé, en lui donnant un caractère religieux. »

Urs Graff. Danse de paysans. 1525.

LA SUISSE ET LE TYROL : le jodel

La Suisse et le Tyrol ne retiendraient pas spécialement notre attention si l'on n'y trouvait une forme de musique folklorique tout à fait originale : c'est le chant populaire du *ranz des vaches (Kuhreigen)*, dont les plus grands compositeurs se sont servis, depuis Beethoven dans la *Symphonie pastorale* jusqu'à Rossini *(Guillaume Tell)*, en passant par Gretry, Schumann ou Wagner. Le chant proviendrait d'un instrument, le cor des Alpes, destiné aux bergers.

Jean-Jacques Rousseau nous en donne cette version :



En vérité, les cantates changeant de registre, les vocalises suivies de grands intervalles peu vocaux portent à dire qu'il y a imitation d'un instrument. Ce fut la thèse soutenue à Bâle en 1924 par Von Hornbastel, qui énonce qu'il s'agit du cor des Alpes venu d'Asie.

Et, de ce fait, certains *jodel* comportent la quarte aiguë du cor, vieille de quatre siècles. Les premières notations du *ranz des vaches* présentent un profil instrumental.

Branle villageois. Auvergne XVI^e siècle. Gravure

Mais la question que l'on peut se poser est de savoir s'il s'agit là d'une imitation ou d'une création. D'abord, le *ranz des vaches* n'est pas le *jodel*, même s'il en est proche.

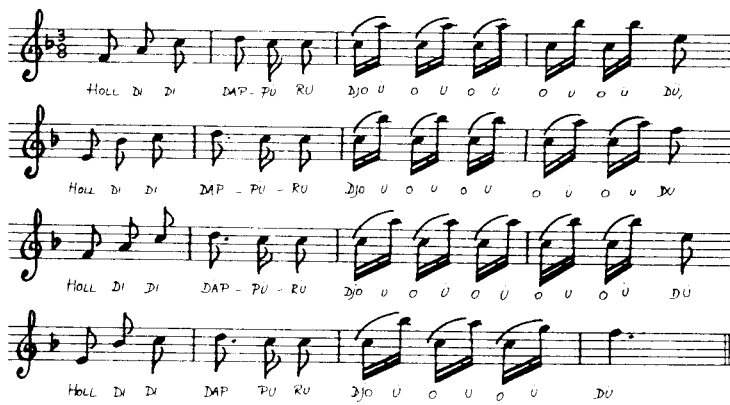
Un texte latin rapporte qu'au IV^e^ siècle, des montagnards, après avoir tué des missionnaires, ont poussé des *strepentes* et *horridos jubiles pastorales*. Il s'agit, à n'en point douter, du *jodel*.

Mais ce mode musical se retrouve bien au-delà des Alpes, en Mélanésie centrale, en Georgie et en Roumanie. Qui plus est, on a trouvé dans le Moyen Congo un *jodel* qui est une incantation de chasse ne se rapportant à aucun instrument quelconque.

Ainsi que le suggérait Constantin Braïloiu, l'étude de ce chant est à reprendre, car on ne saurait lui assigner comme aire géographique le seul Tyrol et la Suisse. Qui plus est, dans l'ancienne France, il semble que l'on ait connu cette forme de chant, notamment dans le *Jeu de Robin et Marion* (« Trai, ri deluriau »).

Et un livre du XVI^e^ siècle, *l'Adolescence de Jacques du Fouilloux en Poitou*, donne une curieuse notation de « chant et huchement de berger ».

Ce chant, au surplus, sera connu dans toute l'Allemagne :



De même en Espagne, dans la province d'Asturie, certains *vaqueiros* s'appellent les uns les autres en yodlant. C'est ainsi que, dans les vallées de Belmonte, Somiedo, Cangas de Tineo, les vachers perpétuent cette forme de chant, en s'accompagnant de grandes castagnettes ou en frappant sur des casseroles. Leur arrogance les situe en marge des communautés régionales et l'on rapporte que certains prêtres leur interdisaient d'entrer dans l'église et ne leur donnaient la communion que sous le porche. Voici l'un de leurs chants :

« Antes que Dios fuera Dios	« Avant que Dieu ne fût Dieu
Y el sol diera por los riscos	Et que le soleil brillât sur les rochers
Ya los Feitos eran Feitos	Les Feitos étaient les Feitos
Y los Garridos Garridos. »	Et les Garridos les Garridos. »

En Espagne plus que partout ailleurs, la musique et la danse sont intimement liées, au point qu'un auteur a pu partir à la recherche des sept danses :

— l'*aurresku* basque,
— la *banza* d'Asturie,
— la *danse de la meunière* de Galicie,
— la *jota* aragonaise,
— la *sardane* catalane,
— le *copeo* de Majorque,
— le *fandango* andalou.[1]

1. Et de fait, chaque province présente une richesse musicale rare dont on connaît mieux la physionomie depuis les travaux remarquables de F. Pedrell *(Cancionero popular)* qui furent à l'origine du renouveau musical espagnol au début du siècle.

• Le Pays basque présente comme fleuron l'*aurresku*, qui est en réalité une danse de type communal comme la *sardane* catalane, le *syrtos* grec ou la *kora* roumaine.

Les quatre figures obligatoires de l'*aurresku* sont le *guizon dantza* au roulement de tambours, puis le *contrepas*, ensuite le *zortizco* et l'*arin arin*.

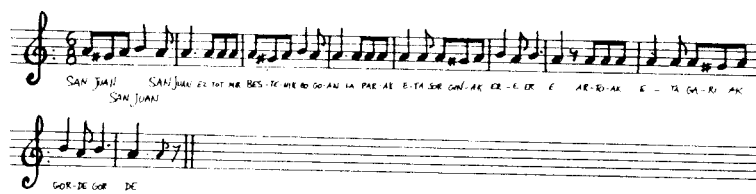
Entre ces quatre pôles de la danse viennent souvent s'intercaler d'autres danses comme l'*aceri* ou *danse du renard*, le *fandango*.

En règle générale, la musicalité de ces danses est relativement pauvre et les formules les plus anciennes ne remontent guère avant le XVIII[e] siècle.

Ce qui est le plus marquant, en revanche, c'est le caractère irrégulier des rythmes basques. Appartenant en cela à la catégorie des rythmes *aksak* qu'il sera donné de parcourir sous la rubrique « Turquie et Asie centrale », ils se rapprochent de certains rythmes grecs à 7/8.

Walter Starkie donne l'explication suivante : les instrumentistes auraient eu tendance à accélérer la seconde moitié d'une mesure à 6/8 (puisque la plus ancienne collection de *zortzicos* est transcrite à 6/8), ou bien qu'ils seraient originaires de Castille où les *ruedas* sont transcrites à 5/8.

Les feux de la Saint-Jean sont, en Pays basque, accompagnés de chants rituels le plus souvent destinés à faire fuir les sorciers :



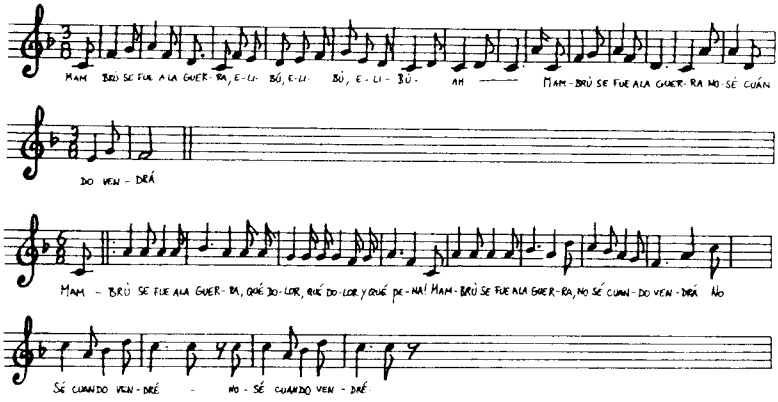
Danse villageoise (Galicie)

Danse de la solea. Andalousie.

« San Juan, san Juan, eztotmik
Beste-nik go-go-an. Laparek eta
Sorg-in-ak e're, e're, arto-ak
e-ta-gari-ak gor-de, gor-de. »

« Saint Jean, saint Jean, écoute
ma prière. Les sorcières
et les voleurs, chasse-les, chasse-les. Le maïs
et le blé, protège-les, protège-les. »

• L'Asturie offre l'exemple de chansons populaires importées de France. Ainsi le fameux *Malbrough s'en va-t-en guerre* qui est devenu *Mambru se fue a la guerra.*



Le chant pénétra préalablement par la Catalogne au XVIII[e] siècle. Il est encore chanté par les écoliers des montagnes de Santander. De la région de Santander on retiendra deux catégories de chants : les chansons de marins, célèbres dès le XVII[e] siècle, véhiculés par les ménestrels de la région, et les chants de montagne et chants de mariage. Rafael Callejo a consacré une étude plus complète à ces derniers, qui se retrouvent dans les Asturies.

Des Asturies, il convient de mentionner la *danza prima*, pratiquement disparue aujourd'hui, et la *giraldilla*. La *danza prima* est chantée sur la musique la plus ancienne de l'Asturie. Elle raconte l'amour d'une princesse mauresque, fille d'un roi, pour Antonio le Chrétien. Chaque vers raconte les souffrances de la princesse, commençant par le *« ay »* que l'on retrouve en Andalousie.

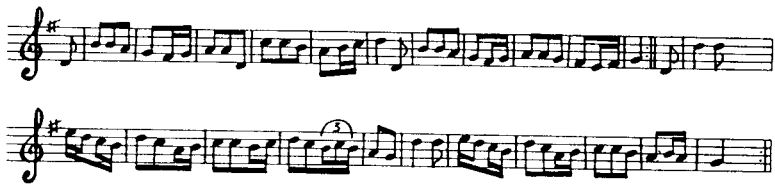
Assez curieusement, les formes actuelles du folklore musical des Asturies sont restées fort pures ; c'est le cas, en particulier, du *perligando*, danse dont le nom est issu du tablier de cuir que portent les femmes et qu'elles agitent en dansant :

« Ce tablier, ce tablier,
Mon Domingo me l'apporta. »

Fort originaux également sont les chants des vaches de Belmonte et de Somildo, qui se chante en yodlant, et dont nous avons déjà parlé plus haut.

• De la Galicie on remarquera une autre danse, la *muniera*, pratiquement disparue de nos jours, mais surtout, à partir des travaux de Pedro Vindel, les sept chansons d'amour retrouvées dans la couverture d'un manuscrit du XIV[e] siècle. Les études d'Eduardo Torner ont démontré qu'il s'agit de chansons purement galiciennes datant des XII[e] et XIII[e] siècle.

Voici un exemple de *muniera* cité par Torner :

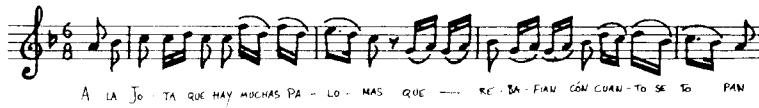


2. Passer en revue toutes les provinces espagnoles serait fastidieux, aussi retiendra-t-on quelques élé-

ments-clefs du folklore ibérique.

• *La jota de Navarre, d'Aragón et de Valence :* comme l'a montré Torner (1), la *jota* n'est pas, comme on l'avait pensé, d'origine mauresque (2), mais probablement andalouse. Sa création serait tardive et sa fortune récente. Elle se répandit de l'Aragón à travers toute l'Espagne au début du XIX[e] siècle (3).

C'est en effet après 1805 que la *jota* connut un grand essor durant la guerre d'indépendance. Elle symbolisa le courage et la résistance patriotique du peuple de Saragosse qui sut briser en 1809 l'avance des Français par sa résistance farouche. En tout état de cause, elle aurait la même origine que le *fandango* (4).



La jota de l'Aragón est dite la Capitana :

« La vierge del pilar dit
qu'elle ne veut pas être française
qu'elle veut être capitaine
de la troupe de Saragosse. »

Si la *jota* évoque l'Aragón, la *sardane* appelle la Catalogne. Son origine se rapporterait aux temps païens à l'époque du culte du soleil. La danse représente la course du soleil d'est en ouest et c'est pour cette raison, dit-on, que l'ancienne *sardane* comptait 24 mesures. Sa forme moderne est due au musicien Ventura qui partit de l'ancienne danse, le *contrepas*, et lui conféra un caractère catalan.

---

(1) (2) (3) Alain Gobin. *Le Flamenco* p. 82
(4) Alain Gobin. *Le Flamenco* p. 88

La Catalogne est riche d'un folklore musical ancien qui présente d'importantes analogies avec celui de la France.

• *Le flamenco d'Andalousie :* ce répertoire musical a été abordé largement lors d'une autre étude, aussi retiendra-t-on seulement quelques éléments-clefs.

Le *flamenco*, qui englobe chant, danse et guitare, trouve sa richesse en trois sources ; le *cante jondo* en représente le sommet dans la hiérarchie qualitative, le *cante intermedio* est à mi-chemin entre les techniques complexes du *cante jondo* et celles du *cante chico*, ou chant mineur.

Influencé par les traditions persannes, orales, grégoriennes et andalouses autant que par le génie gitan, le *cante jondo* produit avec les *siguiriyas* et les *soleares* les plus purs joyaux de la musique naturelle.

Autour de ces deux pôles principaux gravitent des nébuleuses comme pour les *siguiriyas : liviana, serrana, debla, martinete, carcelera playeras* pour les *soleares polo, câna soleriya buleria.*

Le *cante intermedio* regroupe les *mineras, malaguenas, rondena, cartagenera, tarantas, jaberas, petenera, tientos, fandangos.*

Le *cante chico* englobe les danses : *buleria, farruca, fandangos, sevillanas, bamberas, nanas, ablorea, rumbas, milonga, guajiras.*

L'URSS

Le folklore musical russe est considérable. « Ces chansons, ces légendes sont la voix intérieure du peuple. » Ce n'est cependant qu'à la fin du XVIII[e] siècle et au début du XIX[e] siècle que l'on a commencé à recueillir sérieusement certains aspects

Rimsky-Korsakov en 1898.

Rachmaninov.

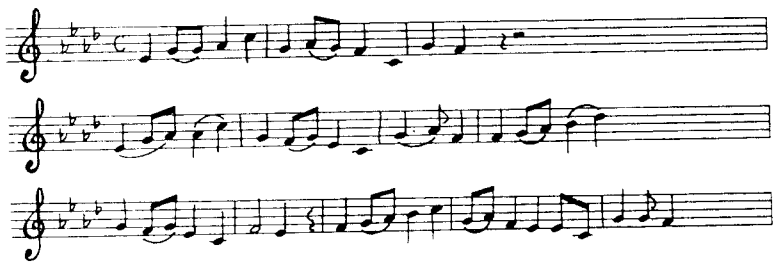
de ce folklore qui vivait surtout dans la mémoire des *kalieki* (chanteurs ambulants) et des *kobzars* (bardes et trouvères). Pratsch en 1790 et Daniloff Kircha en 1804 furent les premiers à s'intéresser plus systématiquement à ce patrimoine. Ils furent suivis par Srenevski (1855), Rybnikoff, Bezonoff et Hilfering. Ainsi, vers le milieu du XIX[e] siècle, connaissait-on les grandes lignes du folklore russe.

D'abord les chansons épiques, les *bylines*, qui rapportent des faits historiques ou des légendes moyenâgeuses. Ensuite, les chants de fêtes et de saisons *(koliadi)*, puis les chansons familières dénommées *pisni*. Ces diverses catégories n'excluent pas les traditionnelles chansons de noces *(svadebnaia)*, chansons de rues *(oulitchnaia)*, chansons de paysans.

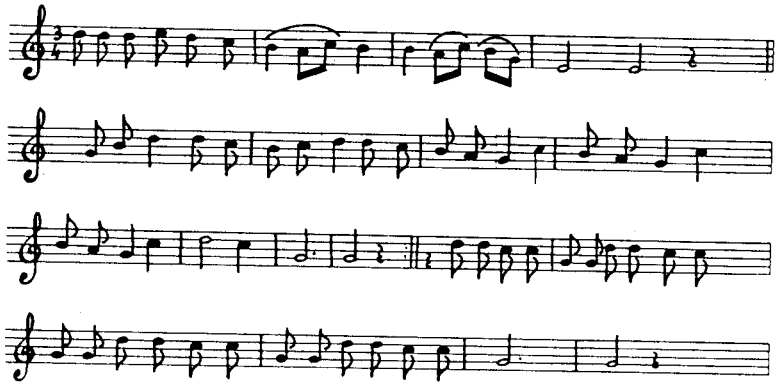
Au demeurant, c'était alors souvent le texte même des chansons que rapportaient ces premiers collecteurs, plus que la musique elle-même, qu'ils se contentaient de classer sous des dénominations simplistes de chansons lentes ou traînantes *(protiajnala)* ou chansons de chœur *(khorodovadniai)*.

Il faut attendre l'intérêt porté à ce patrimoine par les musiciens et compositeurs pour connaître les éléments musicaux du folklore russe. Glinka, Balakirev et Rimsky-Korsakov sont les meilleures sources dont nous disposons.

Les *bylines* apparaissent alors comme des chants narratifs souvent psalmodiés avec peu d'ornements et de légères variantes :

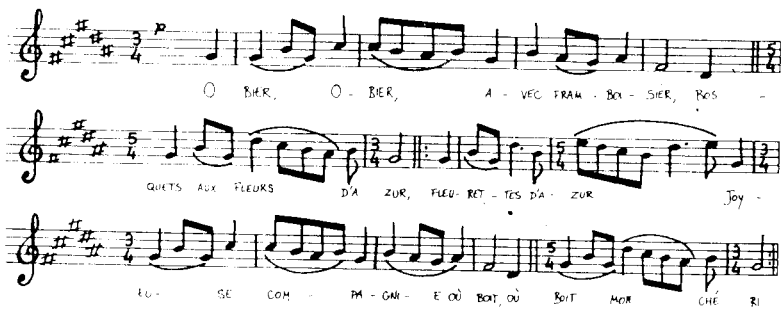


Les *koriachi* paraissent se rattacher à l'une des traditions les plus anciennes et les plus pures de la musique populaire de l'humanité. On a pu dire que nulle part ailleurs il n'est « des manifestations plus lointaines et plus profondes de la vie de l'humanité ni qui en soient de plus authentiques monuments » :



Il n'est, pour se convaincre de l'importance de ce patrimoine musical, que de s'apercevoir que certains éléments de la musique grecque ou de la musique religieuse se retrouvent souvent intacts. Les modes *dorien, hypodorien, phrygien, hypophrygien, lydien et hypolydien* sous-tendent presque sans altération de nombreuses mélodies.

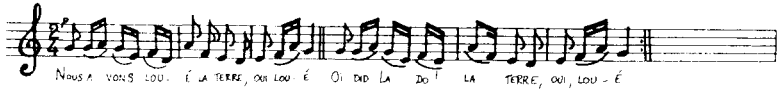
Ainsi dans le mode hypodorien :



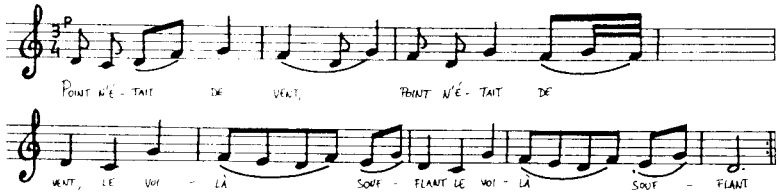
Tchaïkowski et l'un de ses neveux.

Balakirev.

ou bien cette mélodie, où le mode hypophrygien ne saurait être mieux conservé :

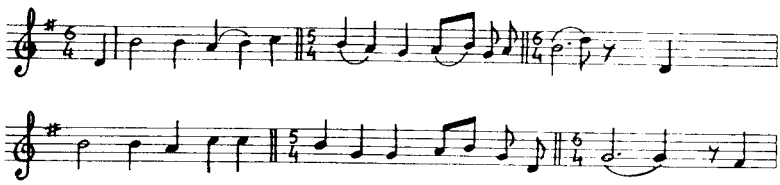


Dans le mode phrygien, ce chant nuptial est caractéristique :



Les chants de noces occupent d'ailleurs une place fort importante dans le répertoire folklorique russe. Ils jouent un rôle quasi rituel et présentent la caractéristique d'être de parfaits modèles du chant populaire russe, avec un diatonisme pur et une tonalité incertaine.

Car il est exact que la tonalité ou la modalité des chants populaires est souvent fort difficile à déterminer. Par exemple, une mélodie commençant en si (hypodorien) aura de fréquentes poses sur la note mi, lui conférant une allure hypophrygienne, avant de s'orienter sur le premier ton du plain chant pour finir :



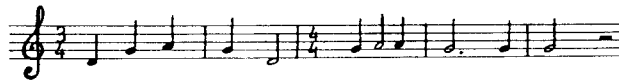
Moussorgski en 1873.

Rachmaninov.

Rimsky-Korsakov 1856.

Balakirev aurait au demeurant noté que plus les chants étaient anciens, plus leur plage mélodique était limitée, voire monotone :

C'est probablement l'un de ces très anciens chants de noces que Rimsky-Korsakoff recueillit de la mémoire de son ami Paltchikoff, notant à son égard que cette chanson *svadebnaya* (nuptiale) appartient aux plus anciennes mélodies. « Elles viennent des temps païens et ont conservé plus d'originalité. »



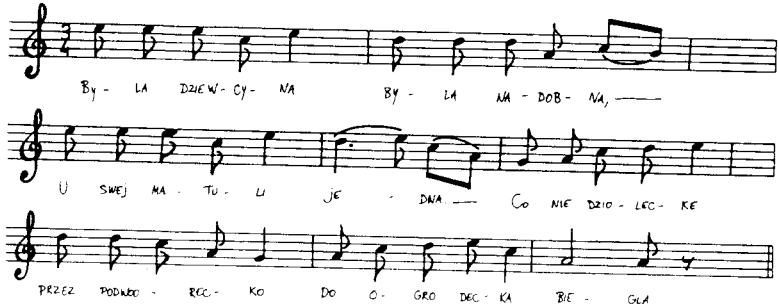
LA POLOGNE

La Pologne, dont les principaux éléments du folklore musical ont été recueillis par un contemporain de Chopin, Oscar Kolbercj, ne présente probablement pas la même richesse musicale que d'autres pays voisins, probablement parce que les mélodies nous sont plus familières ou que le rythme est moins typique qu'ailleurs.

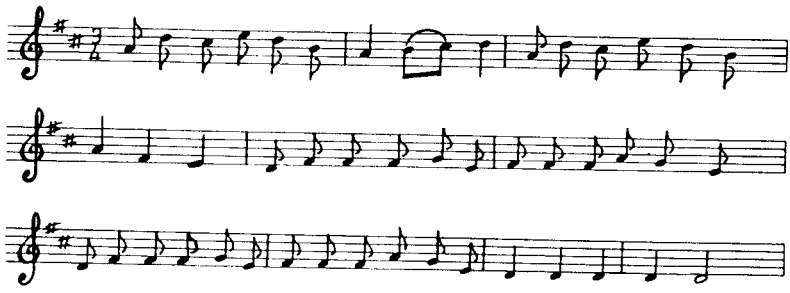
Les plus anciennes sont ici comme partout les chansons de noces dont les éléments qui nous sont parvenus datent du Moyen Age.

Il est à noter cependant qu'en comparaison des chansons françaises de la même période, le caractère

enjoué, voire rieur, fait défaut. Le ton est ici à la gravité :



L'esprit satirique n'est cependant pas absent, mais on le trouve plus volontiers à l'occasion des danses :



LA HONGRIE

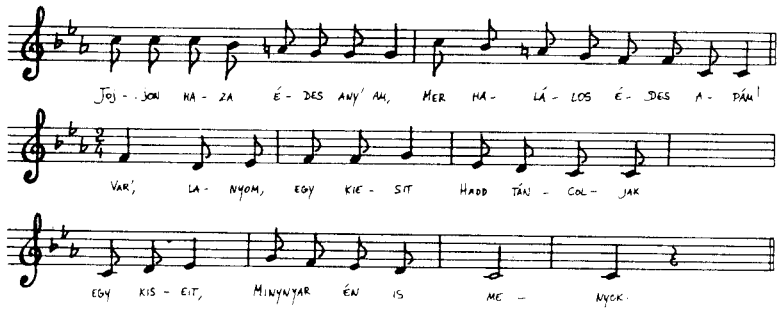
Le folklore musical hongrois est dichotomique. En effet, il présente d'une part une musique proprement autochtone, qui a été compilée en majeure partie par Béla Bartók et par Zoltan Kodaly, et d'autre part un génie tzigane qui se manifeste par l'adoption de la matrice musicale autochtone et sa

Béla Bartók jeune.

Béla Bartók en 1940.

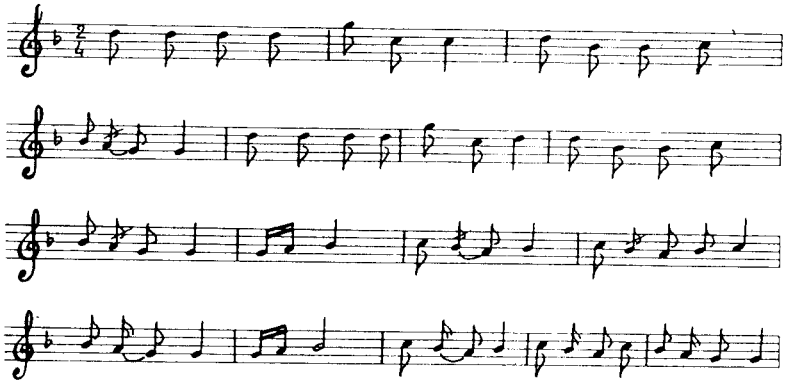
transformation irrémédiable sous l'impulsion de l'improvisation. Ce phénomène est à ce point original dans tous les pays où se trouvent des Tziganes (Roumanie, Yougoslavie, Bulgarie, Russie, Suède, Espagne, France) qu'il sera important d'y revenir plus particulièrement.

Retenons pour l'instant que le folklore musical hongrois s'articule autour de petites formules habilement combinées ou rythmées :



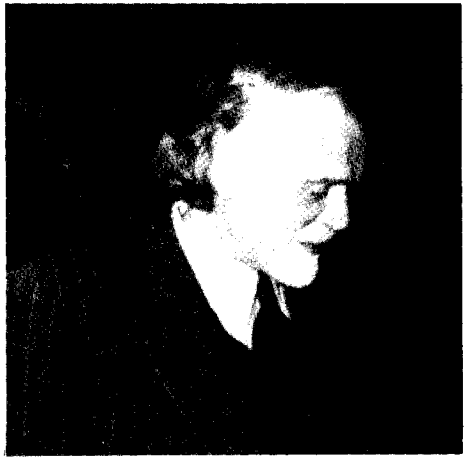
En réalité ce folklore apparaît comme excessivement simple par comparaison avec celui de pays voisins. Cela paraît paradoxal. En fait, on a trop souvent assimilé folklore hongrois et folklore tzigane.

Le folklore hongrois prend la forme de mélopées simples ou de danses primitives :



Zoltan Kodaly 1925.

Zoltan Kodaly âgé.



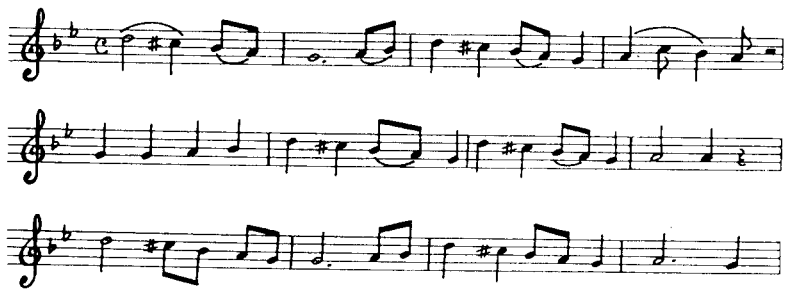
Assurément, il ne présente pas intrinsèquement la même richesse que le folklore des pays slaves, à commencer par les musiques populaires croates, slovènes et serbes.

LA YOUGOSLAVIE

C'est la terre d'élection du folklore puisque la résistance à l'envahisseur turc se marque chez ces peuples restés illétrés par le maintien d'une authentique tradition musicale. Aussi le folklore slave est-il « un trésor de la plus grande richesse et de la qualité la plus pure ».

La domination durant cinq siècles par les Turcs n'a guère laissé de traces sauf dans le caractère parfois plus rythmé de certaines mélodies.

En revanche, les *pesmes*, chansons typiquement yougoslaves, sont musicalement fort riches et diversifiées :

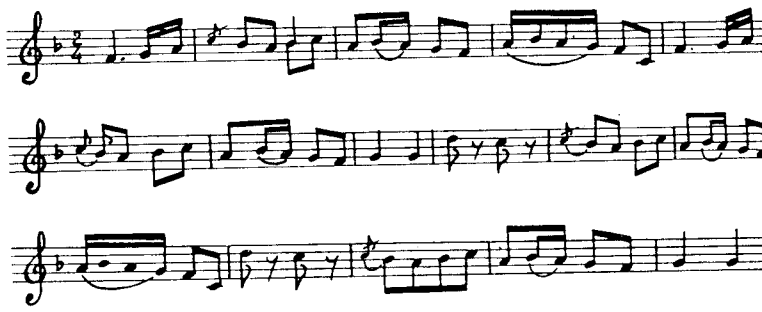


Tchaïkowski n'a pas manqué de se servir de l'une d'elles pour l'une de ses marches slaves.

De manière générale, les chansons d'amour aux contours très mélodieux prédominent :

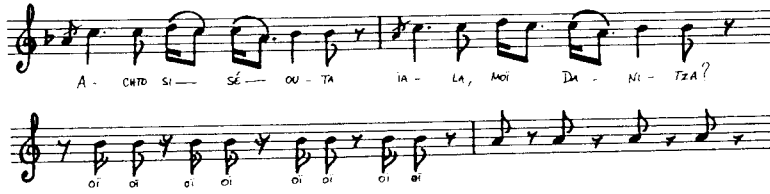
« O soleil ardent, tu ne luis pas également [pour tous]
Mon ami tu ne m'aimes pas pareillement...
Sais-tu, infidèle, comment tu as juré
Au milieu du village, près du chemin vert ?
Je ne prendrai pas une autre : pour toi je mourrai !
Aujourd'hui tu as changé ton serment... »

Inséparables de toutes les fêtes sont les *kolos* ou rondes, qui possèdent cette particularité de pouvoir être indifféremment jouées ou chantées :



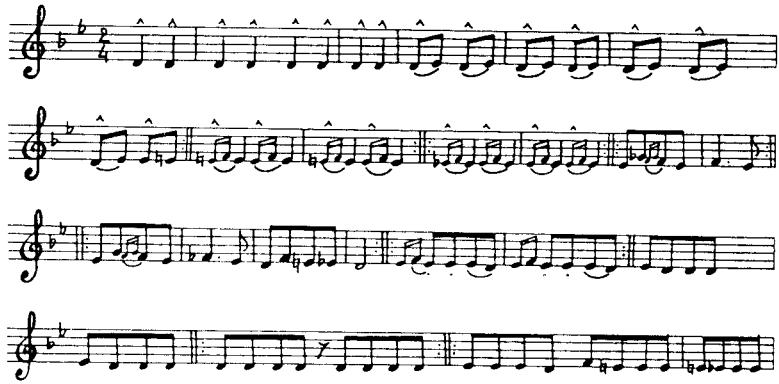
Mais le folklore musical yougoslave possède aussi des aspects plongeant leurs racines dans les temps les plus reculés.

Ainsi les chants des morts, que l'on trouve aussi en Corse *(voceri)* ou en Roumanie, qui ont été rapportés par Julien Tiersot :



Tout comme pour le fameux chant épique de la *guzla*, Tiersot y trouve un exemple particulièrement rare de rhapsodie homérique, témoignage d'une tradition populaire dont l'origine remonte à l'Antiquité.

Il s'agit de récits psalmodiés accompagnés par un violon à une corde joué avec un archet recourbé. Sur une musique très fruste sont récités des poèmes épiques évoquant la bataille de Kossonno où la Serbie fut vaincue par les Turcs, ou bien la ruée des héros comme celle de Marco Kralievitof qui vécut trois cents ans sur son destrier Charatz, avec lequel il devisait volontiers et partageait son vin :



LA TCHÉKOSLOVAQUIE

Plus encore que les régions serbes, croates et slovaques, c'est la Bohême qui est une terre d'élection du folklore musical. Au demeurant, la Tchékoslovaquie regroupe au moins deux traditions différentes de musiques populaires : celle de la province de Bohême et celles de Moravie.

Jeunes Tziganes yougoslaves. 1970.

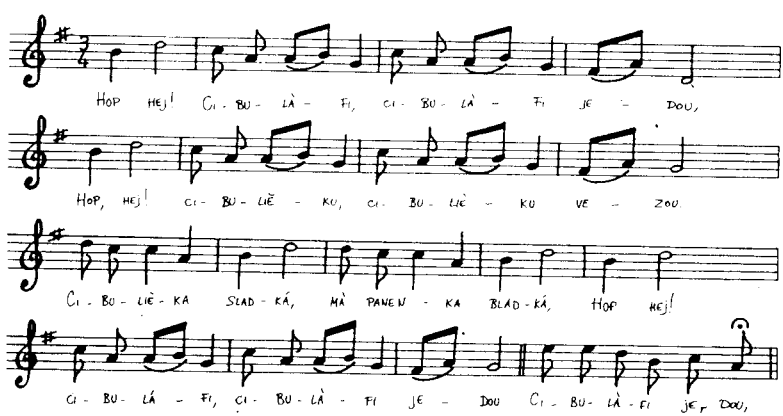
Les chansons populaires tchèques ont été recueillies au siècle dernier par Erben, dans son livre *Chansons populaires de la Bohême* qui contient plusieurs milliers de pièces.

Fait caractéristique, la musique populaire tchécoslovaque ne contient que peu de pièces du Moyen Age, hormis le *Choral des hussites*, utilisé à diverses reprises par Smetana, ou des réminiscences de chants célèbres de pays aux cultures puissantes comme la France ou l'Allemagne.

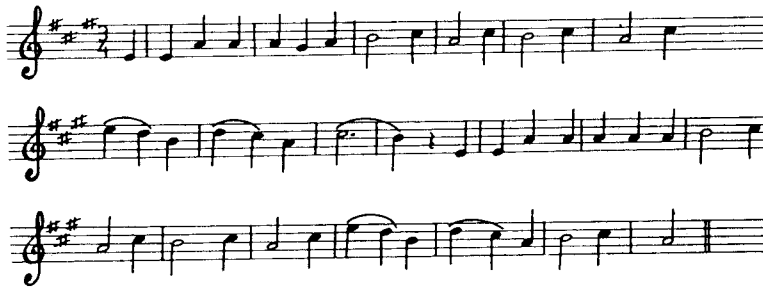
Ainsi retrouve-t-on le thème, connu en France dès le XV[e] siècle, de la *péronnelle* que les gens d'armes ont enterrée. La chute seule varie : alors que la française prend la chose gaiement, la tchèque se lamente sur son sort.

Mais la culture allemande prédomine nettement. La forme du *lied* est présente un peu partout et les tonalités sont majeures ou mineures. On ne retrouve pas l'originalité des folklores slaves fondés sur les gammes antiques, grégoriennes ou orientales. Ici, au contraire, tout est classicisant.

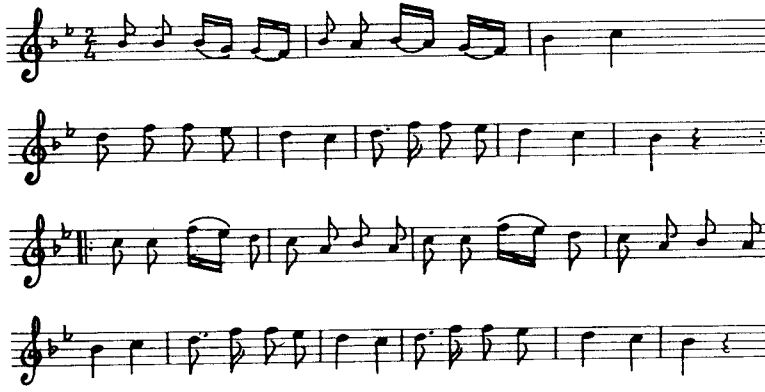
La composition classique prendra une bonne part de la musique populaire. Smetana reprendra l'air de danse suivant :



Ou bien encore ce thème dans ses danses tchèques :



En province de Bohême, la danse joue un rôle important. La *polka*, plus souvent jouée que chantée, est une danse nationale. Gluck s'en est inspiré à plusieurs reprises. Rares sont cependant les versions chantées, dont celle-ci :

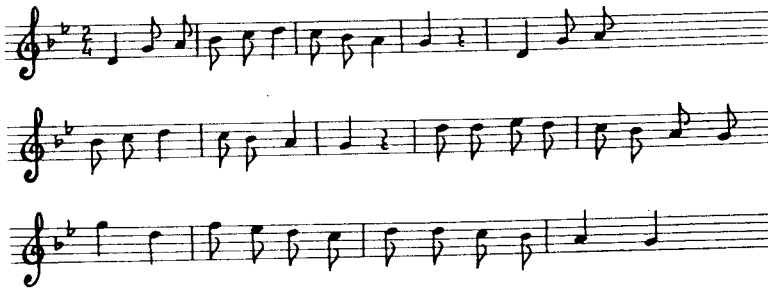


En Moravie et en Slovaquie, les mélodies sont plus riches et ont une autre ampleur. Elles ont été recueillies par Novak.

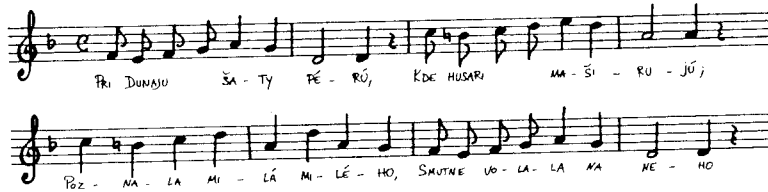
Nombre de ces chansons sentimentales ont un

Tziganes de Bohème vers 1880.

équilibre parfait :



Cet équilibre leur confère une saveur qu'on ne retrouve guère dans d'autres pays :



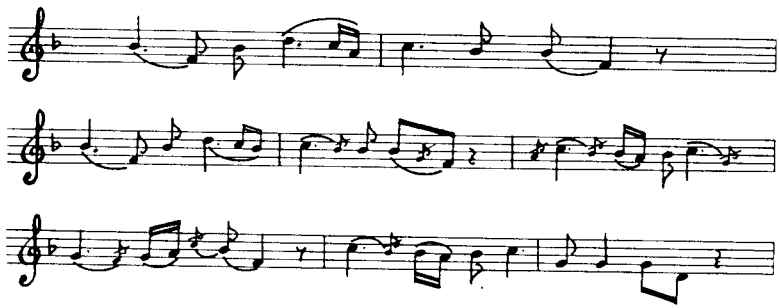
« Tout près du Danube les femmes lavent les habits. Les hussards passent par là. L'amie a reconnu son ami et l'a appelé d'une triste voix. "Mon bien-aimé, je t'aime. Je veux bien payer cent florins pour te racheter. — Ils ne me donneront pas pour cent florins, parce qu'ils n'ont pas assez de hussards. Si j'étais un simple soldat, ce serait différent ; mais je suis un grand seigneur, je suis capitaine de l'escadron."

« Le vent souffle dans la vallée ; ma jeunesse s'enfuit, s'enfuit, s'enfuit, comme la feuille d'un arbre. Lorsqu'elle sera fanée, elle tombera et personne ne la regardera, ni le père, ni la mère, ni aucune amie. Ma jeunesse et ma figure s'en vont comme l'eau ; mais l'eau s'en va, une autre la remplace, tandis que ma jeunesse ne reviendra plus jamais. »

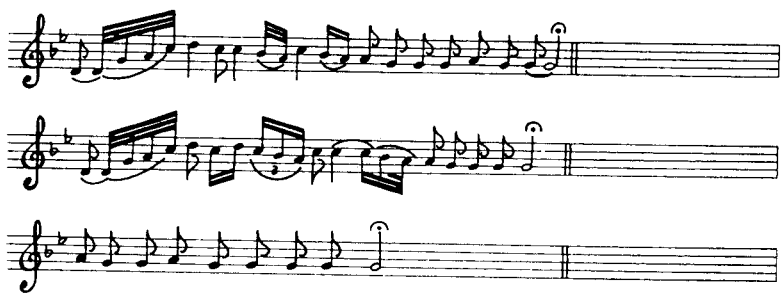
La Roumanie appartient aux pays de culture latine, pour avoir longtemps été une colonie romaine. Mais sa position géographique proche des pays slaves, des Hongrois et de la mer en fait une zone si riche au point de vue du folklore musical que Bartók consacra une partie importante de sa vie à recueillir ses éléments musicaux.

De nombreux recueils ont été publiés par Kiriak, Vidou, Vulpesco, Brediceany, Braïloiu, qui permettent d'avoir aujourd'hui un aperçu précis de ce folklore.

D'abord les *doïna* ou chansons sentimentales. Ce sont des mélodies volontiers tristes :

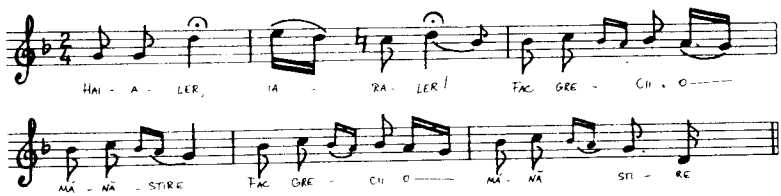


Elles sont souvent psalmodiées :



Les mélodies roumaines se construisent fréquemment sur des gammes qui admettent l'intervalle de seconde augmentée, qui leur confère ce caractère occidental qui est le leur.

Ensuite, les *colinde*, qui se rapprochent des *koliadi* russes et se rapportent aux fêtes et aux saisons. Elles utilisent des mots d'amour :



Typiques aussi sont les chants des morts dont la structure varie selon l'âge du défunt.

Mais, au moins autant que les chants, la musique de danse revêt une grande importance en Roumanie.

On y trouve notamment la trace de ces fameux rythmes *aksak* que Curt Sachs découvrait en 1936 en Bulgarie.

La musique instrumentale, de ce fait, est très vivante. Elle est véhiculée par les *Lautors* (Tziganes de Roumanie) qui transmettent sur des instruments tels que le *cobza* (luth) ou le *naïou* (flûte de Pan) ou le *cymbaloun* un répertoire très original.

Mais, de tous les instruments, la flûte tient probablement la première place. *Trisca, tilinca, caval, cimpot, bucium* fournissent une richesse de timbres dont certains artistes, tel Georges Zamfir, ont répandu la richesse dans le monde entier.

LA MUSIQUE TZIGANE

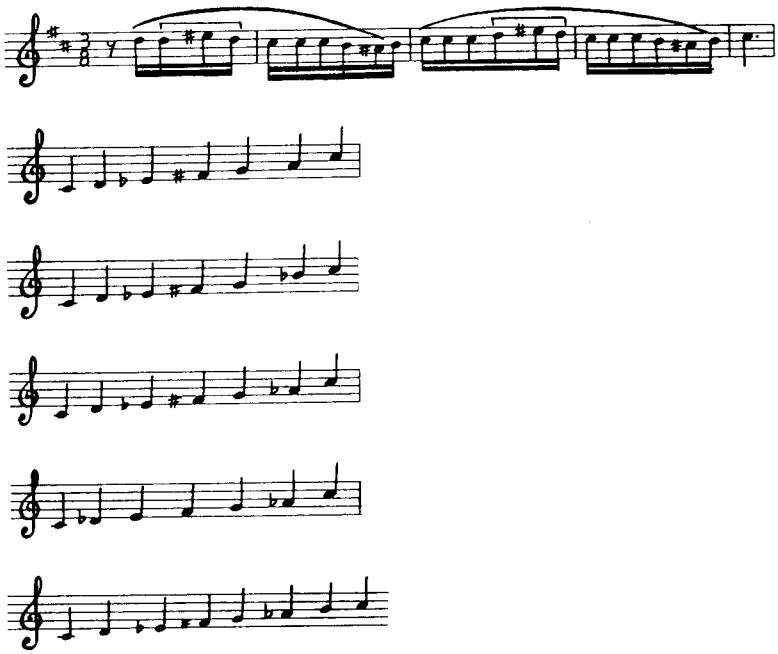
Le phénomène musical tzigane est tout à fait original au double titre qu'il n'existe pas de folklore

Tzigane Gurvari.

tzigane spécifique et que toute musique populaire reprise par les Tziganes se voit imprimée d'un sceau original. Etonnante caractéristique d'un peuple probablement venu de l'Inde et qui se répandit dans toute l'Europe (sur son histoire, voir Vaux de Foletier, *Mille ans d'histoire des Tziganes,* Fayard, Paris, 1970, et Gobin, *le Flamenco,* PUF Paris, 1975).

C'est un fait que le Tzigane semble utiliser diverses gammes qui lui permettent d'imprimer une richesse et une force tout à fait exceptionnelles à la musique qu'il joue.

On a beaucoup écrit sur la gamme tzigane. Il semble en réalité qu'il en existe une douzaine, dont voici quelques exemples :



Rien de spécifiquement original, à vrai dire, car

on retrouve aisément la gamme japonaise, la gamme chinoise, et l'influence orale est sensible.

Au demeurant, c'est bien le genre mineur qui caractérise le mieux le système tonal tzigane, car sur douze gammes recensées on ne rencontre que deux fois la tierce majeure do-ré-mi, encore que, si l'on considère l'ut non comme tonique mais comme dominante de la tonalité fa, on retombe dans une tonalité mineure.

En Hongrie, le fait musical tzigane présente l'originalité de n'être qu'instrumental.

Et c'est d'ailleurs un fait unique (même parmi les autres branches du peuple tzigane) que cette extériorisation musicale sans le secours de la parole. Au point qu'au XIX^{e} siècle, une véritable caste séparée du reste de la communauté s'empara de l'interprétation de la musique hongroise.

Partout ailleurs, en Roumanie, en Yougoslavie, en Bulgarie, en France, les Tziganes ne créent pas à proprement parler leur propre musique. Ils se contentent d'interpréter les musiques locales. Certes, on découvre des différences : par exemple, les Tziganes russes chantent seulement, alors que les Tziganes hongrois et roumains sont avant tout des instrumentistes.

Pourtant, au-delà de cette première approche plus intuitive qu'objective, il apparaît que les diverses sédimentations du peuple tzigane recèlent des constantes qui autorisent à parler d'un authentique folklore tzigane. Le musicologue érudit André Hadju a démontré l'existence de ce folklore dans les tribus de Suède, de France et des Balkans.

On ne saurait omettre les Gitans d'Andalousie.

Ces tribus sont celles des *Kaldras* (chaudronniers), des *Lovari* (maquignons), des *Curadi* (aiguiseurs), des *Masari* (pêcheurs), des *Drizani* (chiffonniers), des *Bugari* (chapardeurs).

Tziganes de Hongrie. Gravure de 186

C'est à partir des chants des *Masari* que Hadju s'aperçut que, bien que chantées en langue hongroise, les mélodies n'avaient rien de comparable à celles du folklore musical hongrois connu. A partir de cela, pour conclure à l'existence d'un patrimoine original il fallait une enquête minutieuse. Elle fut menée avec succès. On put en conclure que les chants *lovara (loki d'ili)* et les chants de danse *(khelimaska d'ila)* se retrouvent autant en Hongrie qu'en France ou en Suède.

Les *Kaldras*, qui vivent dans la région parisienne, véhiculent des chants parmi les plus originaux du folklore tzigane. Leur caractère asiatique est très prononcé. Peu de paroles, mais des mélodies très longues et très élaborées, accompagnées d'une polyphonie vocale.

De manière générale les chants tziganes sont symboliques (1) :

« Angl'amari cerxa luludi barilas
Kon kodo sinela bolgodo j avela
Sindas la, sindas la o corro Masari
Xalas lako sero sar o laso manro
Mar les, Devla, mar les, bimardo ne muk les
Xalas lako sero sar o laso manro. »

« Devant notre tente
Une fleur poussa
Qui la coupera
Heureux il sera
La coupa, la mangea
Le pauvre Masari
Il mangea sa tête
Comme le bon pain. » (2)

---

(1) Chants de poésie gitano-andalouse (Danielle Dumas, Thèse, Montpellier, 1971).

(2) La fleur symbolise ici la jeune fille. Le Masari est le garçon de cette tribu. Manger sa tête signifie, en masari, trahir.

Le Masari a donc perdu la fleur, c'est-à-dire la jeune fille, en la coupant, c'est-à-dire en la défiorant.

« Muri loli cugni andi mol boldau la
Muri sukar gazi pasa mande lau la. »

« Mon fouet est rouge
Dans le vin je tremperai
Ma belle femme
Auprès de moi je prendrai. »

Allégorie phallique évidente maintes fois répétée :

« Sani muri cugni, kurva j muri rouni. »

« Mon fouet est mince
Ma femme est catin. »

souvent élaborée :

« Puter avri babam racoso kapuva
Thaj muk ande babam sa juhas e bakrin. »

« Ouvre-moi, ma femme
La porte grillagée.
Et fais-moi entrer
Comme moutons le berger. »

Du point de vue musical, on distingue deux grands types :

— les chants dits longs et étirés : chants épiques et ballades des *Olahs* (nomades), chants de mort, berceuses, mais pas de chants de noces chez les Tziganes de Tchékoslovaquie, chants d'amour ;

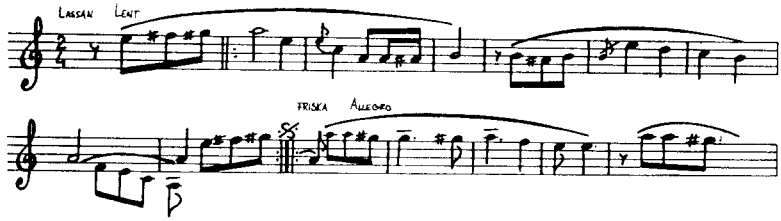
— les chants à couplets de danses dénommés *csapas* chez les Tziganes nomades et *csardas* chez les Tziganes sédentaires.

Les chants longs et étirés se caractérisent par une construction rythmique descendante, qui se termine sur de longues notes finales tenues. Leurs structures tonales sont souvent très archaïques, sur le mode phrygien ou l'échelle pentatonique, avec de nombreuses altérations spécifiques.

Les airs de danse comme les *csapas* ne sont pas d'une grande diversité. Souvent réservés aux femmes, ils laissent une très large part à l'improvisation.

La *czardas*, qui est une vieille danse hongroise,

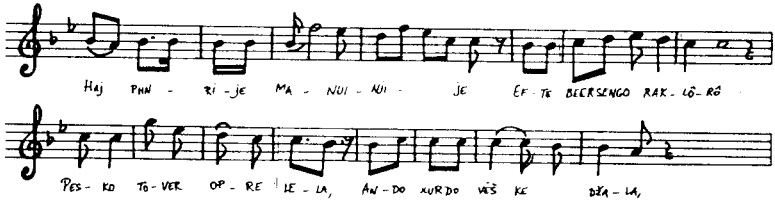
se décompose en deux parties : la partie lente ou *lassan* et la partie rapide ou *friska* :

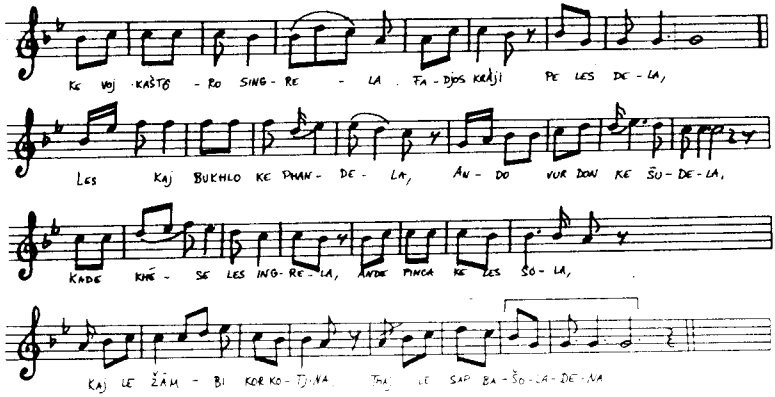


En Tchékoslovaquie, les chants populaires (*rom*) dénotent un sens poétique évident, qui n'est pas sans rappeler la Chine ou l'Inde :

« Oda kalo čirikloro	(Cet oiseau noir (la mort)
Mangel mandar mro iloro...	Me demande mon cœur...
Ravel myro kalo ilo...	Pleure mon cœur noir...
Ačhilom korkori	Je suis restée seule
Sar čhindo kaštoro. »	Comme une tige de bois. »

Quoiqu'il soit exceptionnel d'y trouver des ballades ou des récits épiques du type du *roi Renaud* en France, le folklore musical tzigane est plein d'une richesse insoupçonnée. Ainsi la fameuse *Ballade du Roi de glace* des Tziganes hongrois en dialecte *masari* est, en réalité, une adaptation d'une ballade roumaine dans laquelle le héros est un brigand dénommé Corbea, emprisonné par le voïvode Stephan. Son évasion, avec l'aide de sa mère et de son cheval, est l'argument de la ballade qui dut voir le jour au milieu du XIX^{e} siècle, à la suite du conte d'Andersen *la Reine des neiges* :





« Ah, vieille femme ! — Le garçon de sept ans — Prend sa hache — Va dans le bois de taillis — Pour couper du bois. — Le Roi de glace met la main sur lui — Il le lie avec son châle — Il le jette dans son chariot — Ainsi qu'il l'emmène à la maison — Il le met dans la cave — Où les grenouilles coassent — Et les serpents sifflent. — Et la vieille femme, qu'est-ce qu'elle fait ? — Elle va au forgeron — Elle se fait faire des sandales de fer — Ainsi elle se met — sur le grand chemin. — Elle fait le tour du monde — Mais elle ne trouve pas son fils. — Alors, elle retourne. — Elle s'arrête devant un palais. — Le Roi de glace la voit — Le Roi de glace l'interpelle — Dis-moi, vieille femme — Où vas-tu ? que cherches-tu ? — Ah, seigneur, grand seigneur — Grand seigneur Roi de glace — C'est un garçon de sept ans. »

Peu à peu, des études localisées permettent de découvrir tel ou tel aspect du folklore musical tzigane. Tâche difficile, rendue plus ardue par la diaspora de ces populations. Après les Gitans, les Manouches, les Tziganes de Bohême, de Slovaquie, de Hongrie livrent peu à peu leurs secrets musicaux, ainsi ce chant recueilli en 1975 par M. Szegö :

« Tela zeleno vesh
De le but Rom tanyaziu
De lenge terne romnya
Sa khaynyan tyiraven.

Yay, de la phure Romeske
Terni, shukar romnyi
De/y/avri tekintindas
Pa/y/cerhaki podyi.

De yek sas mashkar lende
Kodi sas i shukar
De kodolako xaben
Sas o may bilondo.

Yuy, de sostar sas bilondo
Kodolako xaben ?
De ke marelas i gaudyi
Pela/y/o piyari.

De sostar tekintindas
Pa cerhaki paudyi ?
De ke marelas i gaudyi
Pala o piyari.

De hullin, patrorale/y/
Sharaven ma tele —
De tele sharade ma
Tavasicka patra... »

« A l'ombre du bois vert — Les rom nombreux sont campés — Leurs jeunes femmes — Toutes font cuire des poules — Une parmi elles — C'était la plus belle — Mais son dîner était le plus insipide — Eh, pourquoi était-il fade — Le dîner de celle-là ? — C'est qu'elle se souciait — (que) de Piyari — Du vieil homme — La jeune et jolie femme — Regardait attentivement — Les bords de la tente — Et pourquoi observait-elle — Les bords de la tente ? — C'est qu'elle se souciait — De Piyari — Tombez petites feuilles — Recouvrez-moi — Elles m'ont ensevelie — Les feuilles printanières. »

« Mura dake devles
Pale bajba pelem
Pale bajba pelem
/Y/shingales murdardem.

/Y/shingales murdardem
Le rashas maladem
Mura dake devles
Pale bajba pelem.

Pane, pane Chishnyi
Mekh ma/y/aba khere
Si ma shukar romnyi
Si ma trin shavora.

Ey, nashtig, zhas tu khere :
Baro bayo kerdan :
/Y/shingales maladan
Le rashas chorardan !

Ey, zho-tar la lyumasa
Ch'asho la lubnyass —
Xalas muro shero
Sar o semo marno.

Mamo, mamo, mamo
Minek barardan ma ?
Minek barardan ma
Tay godyi chi dan ma ? »

« Par le dieu de ma mère — J'ai de nouveau des ennuis *(bis)* — J'ai tué un gendarme *(bis)* — J'ai frappé un curé — Par le dieu de ma mère — J'ai de nouveau des ennuis — Monsieur, Monsieur Chishnyi — Laissez-moi rentrer chez moi ! — J'ai une jolie femme — J'ai trois petits enfants — Tu ne peux aller chez toi — Tu as fait un grand malheur — Tu as abattu un gendarme — Tu as détroussé un prêtre ! — Ah, je partirai par le monde — Je ne resterai pas avec cette perte — Elle a mangé ma tête — Comme une miette de pain — Maman, maman, maman — Pourquoi m'as-tu élevé ? *(bis)* — Sans me donner la sagesse ? »

Gustave Doré. La gitane. Gravure.

Tziganes hongrois vers 1920.

II L'INDE ET L'ASIE CENTRALE

L'INDE

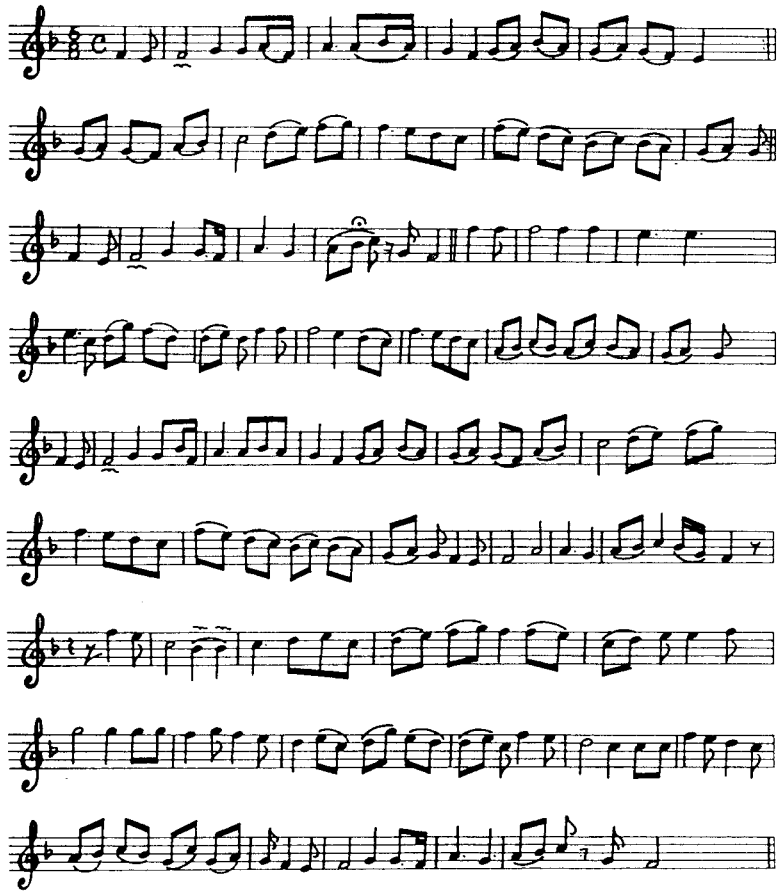
Le continent indien recèle une infinie richesse du point de vue musical. Le folklore y abonde. Mais il est difficile de le pénétrer. Ainsi ne connaît-on presque pas le folklore musical des peuplades primitives de langue *munda* qui vivent dans les forêts et dont les principales tribus sont celles des *Santals* et des *Gonds* dans l'Inde du Nord.

Au demeurant, la distinction entre musique savante et musique folklorique est difficile à opérer, car la qualification dépend souvent de la qualité d'exécution. Toutefois, il est au moins possible de distinguer les mélodies populaires selon le système musical qui les sous-tend. Deux principalement : le système karnatique et le système hindustani.

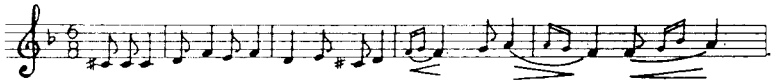
Dans ce dernier système musical, on peut recenser le *dhrupad*, forme de chant héroïque qui prend des formes variées, telles *darbari, kanhra, adana, jaijaivanti, ablogi, kamblooi*, ou le *vishnupada* et le *bhajana*, tous deux chants religieux destinés à l'adoration de Vishnu ou de Krishna. De multiples formes de *bhajana* sont dues à un poète musicien du nom de Suradasa. Balaji, ayant vécu sous le règne du mogol Akbar, on rapporte qu'il aurait composé plus de 120 000 mélodies.

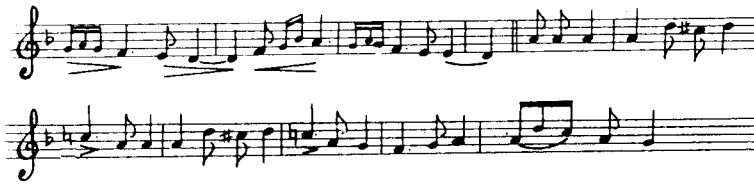
Toujours en système hindustani, le *zat* ou *zut* chanté en dialecte ; les *gul nak-s* en langue persane (*gul* signifiant fleur) ; les *tappas-s* ou chants de chameliers, principalement recensés dans le Penjab. Les chansons d'amour que chantent les femmes sont des *kheyala* ou des *thungri* (ou *thumri*). Le chant *kheyala* était autrefois appelé en sanscrit le *lahacarika*.

Dans le système karnatique, on relève les fameuses chansons érotiques dénommées *patham-s* :

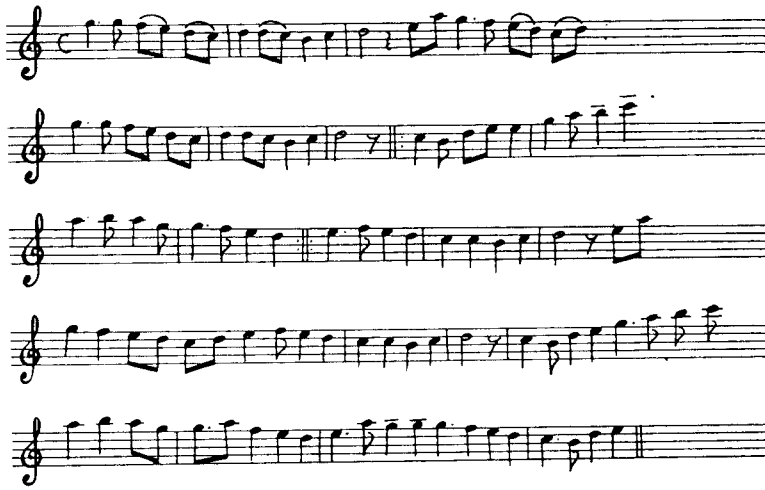


A noter aussi les *ghuzals*, d'origine musulmane :





Dans la région de Tanjore les chants religieux du *kruthi* ou des *kirthana-s* furent introduits vers le XIV[e] siècle et ils donneront naissance, par la suite, aux *zatta-s* du nord de l'Inde. Il s'agit de sortes de divertissements relatant les divers épisodes de la vie de Krishna :



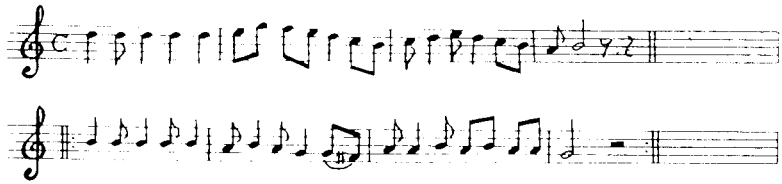
Les chants funéraires folkloriques sont les *yallapatham-s* et les *tathvam-s*.

Dans la région de Bénarès, on recense différents types de chants folkloriques, tels les *kajari-s*, les *chaita-s*, ou encore les chants de corporations de métiers comme le *viraha-s*.

En pays rajput sont les fameux chants guerriers *karkha-s* ou *povada-s*. Dans le Sindh se retrouvent

aussi des chants érotiques semblables aux *pathamss* : les *lacchari-s* et les *kami-s*.

Au Bengale, on chante dans les campagnes des chants de labours appelés *lavani-s* :

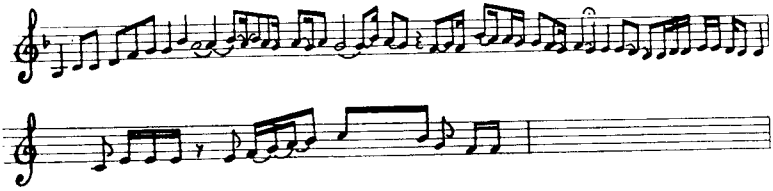


Mais c'est surtout les *yatra-s* et plus encore les *baul-s* qui sont les mieux connus ; ce terme désigne en même temps la forme musicale et le porteur de cette forme. L'instrumentiste emploie, selon les régions, l'*ektara* dans le Bengale du Sud (Bankura, Birbhum, Purulia) ou le *dotara*, ou le *sarinda* dans le Bengale du Nord (Dinajpur, Malda). On retrouve cette forme de musique au Pakistan.

Les *baul-s* présentent des similitudes avec le *bhatiali* de la région du nord de Bhawaiya. Le *bhatiali* est un chant de pêcheur.

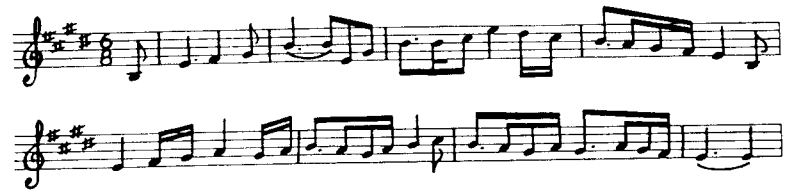
Mais le *baul* présente aussi des similitudes avec deux autres chants de la région de Purulia (Bengale), le *zhumur* et le *bhadu*. Le *zhumur* rapporte les légendes des dieux (Radha ou Krishna) et sa mélodie ascendante est toujours cadencée par le texte jusqu'à l'octave avant de redescendre en courtes périodes.

Construites sur le même modèle, les mélodies *bhadu* se chantent dans les auberges :

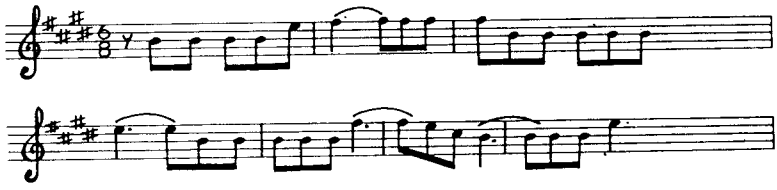


Dans l'Himalaya, les *bera-s* sont des chants épiques et les *raute-s* paraissent très primitifs.

C'est en fait au Thibet qu'il faut rechercher les éléments les plus primitifs du folklore musical de l'Himalaya. Les tribus aryennes des *Mous*, disséminées dans tout le pays, jouent une musique si primitive (régions du Kham et du Chamdo) que l'on a pu penser que celle-ci venait directement, sans altération, de l'âge du bronze :



La présence de ces peuplades explique au moins un fait, celui de la présence d'éléments de musique grecque en cette partie du monde. Ainsi la gamme thibétaine dite du *g lingbu* (instrument ressemblant à un flageolet) se distingue en ce qui lui manque le la de l'instrument :



Danseur sacré.

Indigène de la jungle népalaise.

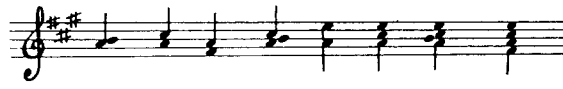
Jeune nomade des régions himalayennes (Thibet).

Dans son étude sur la musique thibétaine, Francke a noté l'emploi fréquent des gammes dorienne, lydienne, myscolydienne et chinoise. Il apparaît que des types de mélodies relèvent de chaque sorte de mode.

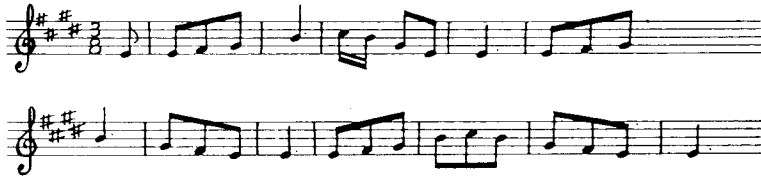
Ainsi les *chagssad wa* et *t hangha bdemoïka* du mode ionien ; le *yser mgar mkhospa* du mode lydien et les *bhraskis phunsur* et *aphyi thang dhar* du mode myscolydien.

Mais il est significatif qu'une part importante du folklore musical au sens strict relève de la structure donnée par la gamme chinoise.

Aussi importante que la musique sacrée, la musique populaire est le plus souvent dansée à l'occasion de fêtes célébrant les saisons, les mariages ou les morts. Les chants de travail que nous connaissons sont le *thang skad* (chant de labour) ou les *las yso* :



Il est intéressant de remarquer qu'en ce folklore musical se retrouve le fameux rythme *aksak* évoqué plus haut.



Le folklore musical turc et d'Asie centrale conserve pour une large part des attaches asiatiques, avec cette particularité que, comme chez les Tziganes de Hongrie, l'instrumental prime par rapport au vocal. L'explication en est simple. Elle est d'ordre religieux. La religion islamique tend à bannir toute musique, hormis le chant religieux. Il n'est pas étonnant, dans ces conditions, que la voix ne soit pas exploitée dans toute sa richesse et que les peuplades d'Anatolie, pour ne pas enfreindre la loi religieuse, prennent pour modèle l'appel du muezzin. On explique ainsi la naissance de l'*uzun hava*, genre majeur d'Anatolie et forme de *makam*.

Au demeurant, la musique populaire turque est relativement peu ornée, restant le plus souvent pentatonique. Sa principale caractéristique est d'être pastorale, ce qui explique probablement le caractère original de certains chants qui commencent par un cri qui se rapproche d'un appel, avant d'évoluer d'une note aiguë et puissante vers le grave. On rapporte que ce procédé est utilisé chez les Turkmènes d'Asie centrale, qui « réunissent plusieurs phases descendantes qui sont assemblées, chacune commençant sur une note moins haute et se mouvant dans un ambitus plus grave que la précédente ».

Cela dit, plusieurs courants alimentent la musique populaire turque.

En premier lieu, l'*uzun hava*, comparable au genre étudié par Bartók dans les Balkans et qui se caractérise par un rythme libre sur lequel évolue une mélodie ornementée, voire maniérée. La musique est ici prépondérante sur tout texte, quelle que soit sa valeur poétique.

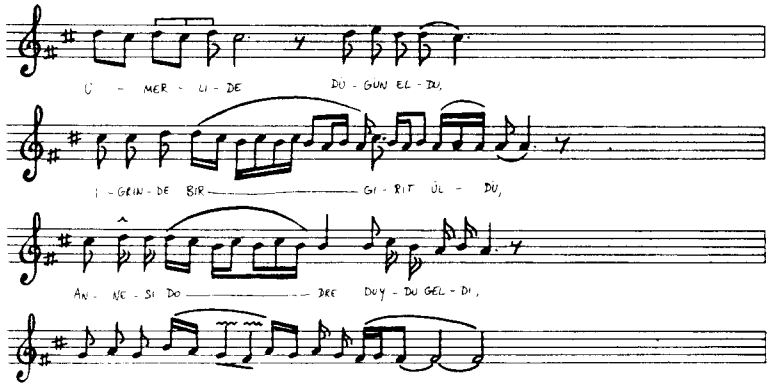
Le genre *uzun hava* est susceptible de revêtir deux formes : le *bozlak* et l'*agit*.

Le *bozlak*, ce sont surtout des chants d'amour, des ballades dont les mélodies, construites sur une division ternaire, sont larges et amples et commencent souvent par une attaque aiguë.

Il est difficile de rattacher le *bozlak* à un corps de construction musical particulier, car on y trouve autant la tonalité majeure ou mineure que les modes phrygien ou dorien.

A l'opposé des *bozlaks*, souvent fort ornementés, on trouve l'*agit*, forme la plus dépouillée d'*uzun hava*.

On en recense essentiellement deux variantes, la première attaquant sur la quinte, la seconde sur l'octave :



Il est intéressant de relever que, quoique la mélodie prédomine, le genre littéraire varie considérablement et au premier chef le type de poème.

Ainsi relève-t-on le *destan*, ballade ou poème épique de longueur démesurée.

Le *semai*, ou vers de huit syllabes, est utilisé pour les récits de combats.

Groupe nomade de la région du Cham-do (Thibet).

Le *kosma* est la forme poétique la plus utilisée pour les chants d'amour.

A côté des musiques ressortissant de l'*uzun hava*, de nature libre, se trouvent celles dont le rythme est composé et qui se prêtent à la danse.

On les regroupe sous le terme générique de *kirik hava*.

Ici la mélodie est contenue, voire brisée. L'ambitus est réduit. Le texte est syllabique. La musique entre en force dans le rythme.

On est en présence des éléments musicaux les plus primitifs d'Anatolie, aux registres fort limités, qui sont l'apanage des peuplades *Yurück turkmènes* ou *kurdes*, mais aussi des plus complexes si l'on considère les rythmes boiteux, encore appelés *aksak*, qui sont employés. Ces rythmes ne sont pas des anomalies, comme l'ont pensé les premiers musicologues. Ils sont employés délibérément, ainsi que le prouve l'examen du jeu des joueurs de tambour, qui utilisent les deux faces de l'instrument, créant un rythme primaire et un rythme secondaire qu'ils modifient au gré de leur fantaisie au cours de l'exécution.

Ces rythmes asymétriques de la danse du *zeybek* se retrouvent dans tous les Balkans, en Albanie, en Arménie, en Roumanie, en Yougoslavie, chez les Berbères, les Touaregs, les Bédoins et à l'état de vestige en Pays basque et en Suisse.

La caractéristique majeure des rythmes *aksak* réside dans l'usage constant de deux unités de durée, brèves et longues, au lieu d'une (1). Mais, si le rythme *aksak* est ainsi composé, il évolue selon des

(1) Une nomenclature et une étude systématique du rythme aksak ont été faites par Constantin Braïloiu, revue *Musicologie* décembre 1951.

groupes élémentaires binaires ou ternaires qui se répètent constamment, instaurant ainsi une isochromie non moins rigoureuse que celle de la musique occidentale. Ce mouvement cyclique régulier se prête à la danse, qui est son domaine d'élection.

Une classification des danses d'Anatolie a été publiée par Metin And et Vedat Tor, qui recensent plus de mille danses (*Türk koÿlü donslari*, Istambul, 1964 ; *Turkische volktänze*, Bonn, 1961).

Sans entrer dans le détail, retenons les principales (mentionnées par Kurt et Ursula Reinhardt (Institut international d'études comparatives : *la musique turque*, Buchet/Chastel, 1969).

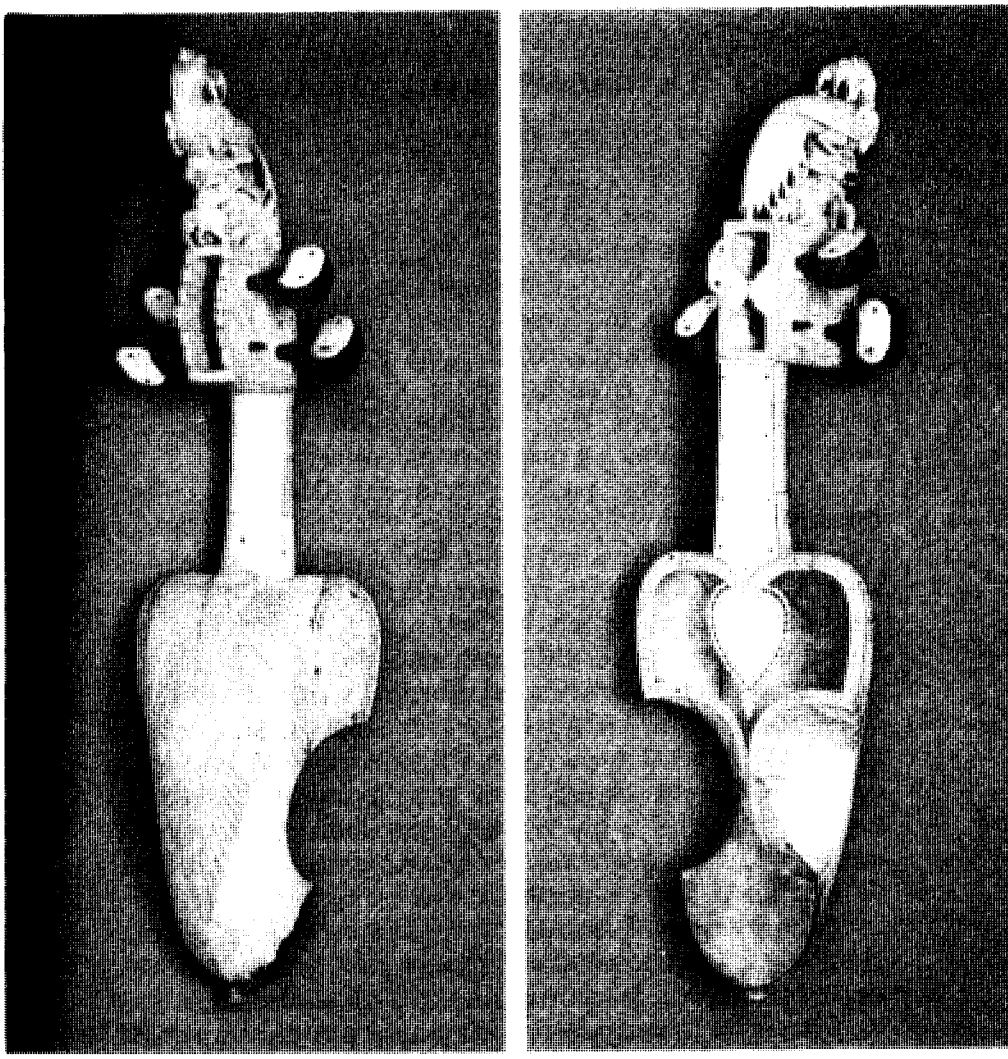
Les *halay* d'Anatolie sont les plus connues. Ce sont des rondes que seuls les hommes dansent en se tenant par la main ou par le bras. Les pas sont petits et compliqués, sur un rythme allègre.

De même nature, le *bar* et le *horon*.

Le *bar*, dansé sur un rythme *aksak*, indifféremment par les hommes ou les femmes, se développe sur une série de mélodies qui fixent des figures différentes.

Le *horon*, en revanche, est typique de la côte de la mer Noire. Le mouvement de la danse s'inspirerait de celui du poisson pris au filet. Les danseurs s'agitent de tous leurs membres, d'un tremblement, avant de s'accroupir et de se relever.

Les danses guerrières sont particulièrement typiques. Ainsi le *zeybek*, sur un rythme *aksak* à neuf temps, originaire de la ville d'Izmir en Anatolie. De même la *danse des cuillères*, dénommée le *kasik oyunu* ou le *cifte telli*.



Sarinda en ivoire. Inde du Nord, début XIX^e siècle.

III LE MAGHREB et L'AFRIQUE

LE MAGHREB

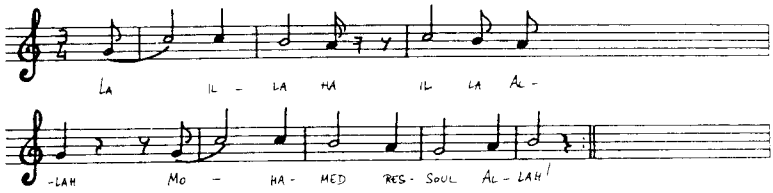
Le folklore musical du Maghreb est difficile à étudier à cause de l'imbrication de la musique et de la poésie et de la dichotomie entre musique religieuse et musique profane. Ainsi que le fait remarquer Simon Jargy, la frontière entre musique savante et musique populaire reste extrêmement imprécise et difficile à délimiter, « même pour initiés ».

A strictement parler, seule est folklorique la musique des tribus bédouines.

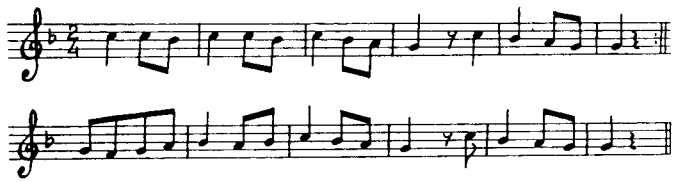
Celle-ci, particulièrement archaïque, trouve sa source dans la période pré-islamique. Ce fut d'abord par des chants de chameliers que fut connue la musique des tribus. Ibn Kahldhoum, dès le XIV[e] siècle, rapporte que les Arabes excellaient, avant le temps de l'Islam, dans l'improvisation poétique. « Alors qu'ils ne formaient que des tribus errantes et avant qu'ils ne fussent transformés par la culture de tous les arts attachés à la vie civilisée, leur musique ne consistait guère que dans les chansons avec lesquelles ils excitaient leurs chameaux... »

Ainsi en est-il du *hida,* probablement le premier chant de chamelier connu, chanté par le conducteur de caravane sur le rythme des pas de l'animal.

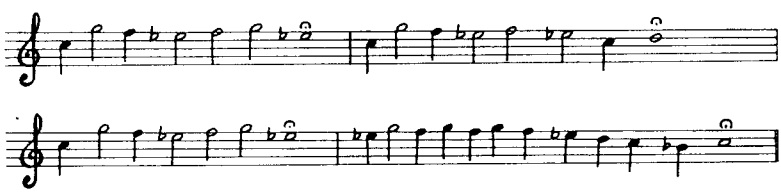
Mais de la période pré-islamique ont été transmis d'autres chants : les chants d'amour *(chazal)*, lamentation funéraire que l'on trouve dans le désert et comparable aux *voceri* corses ou aux chants des morts roumains. Cette pratique des pleureuses, répandue sur tout le pourtour de la Méditerranée, se poursuit chez les Kabyles :



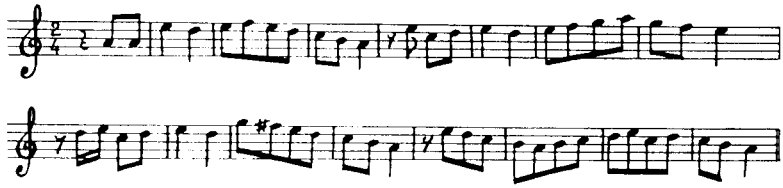
et dans certaines confréries de marabouts :



Au demeurant, chaque tribu bédouine possède un folklore musical spécifique, qui ne paraît pas systématisé en des gammes ou des modes s'apparentant à la musique savante. Bien au contraire, il semble que ce patrimoine soit constitué d'éléments datant de l'époque romaine, depuis laquelle ils ont été transmis *ne varietur*. Fait caractéristique, par exemple, les tribus berbères n'utilisent pas d'instrument à cordes. L'environnement sonore est constitué d'instruments à percussion et d'instruments à vent : *ghaïta*, *bendaïr* et *tebeul* :



Dans sa forme la plus primitive, la mélodie bédouine dichotomique est surtout psalmodiée. Ses développements sont compris dans l'intervalle de tierce :



Récemment, dans le Gourara, à 1 200 kilomètres au sud d'Alger, des enregistrements ont été effectués qui mettent en évidence l'existence de la trace de répertoires musicaux distincts.

Le premier est la tradition zénète, c'est-à-dire berbère. On connaît ainsi les soirées d'*aaellil*, qui marquent toutes les fêtes, où les flûtes, sur une échelle pentatonique, jouent des mélodies en chœur, utilisant toute l'échelle et, en soliste, les trois degrés les plus graves de l'échelle.

Quant au chant de *tagerrabt*, il est accompagné d'un luth. Il est chanté en privé. Sa particularité est d'avoir comme instrument de percussion d'accompagnement une meule en pierre frappée par des molettes.

Leurs chants et danses sont sur une échelle pentatonique, d'inspiration religieuse et fortement liés au culte des marabouts. On trouve dans ces chants et chœurs des éléments polyphoniques.

Le second élément du répertoire de cette région est d'origine arabe. C'est celui des *Meharza*, qui s'implantèrent dans le pays au XIII[e] siècle : chant *tebel* où le tambour sert d'instrument d'accompagnement ainsi que les flûtes, chant de l'*amzad* (vielle

Dahomey-Togo. Masque yoruba. 38 cm.

monocorde des Touareg et instrument le plus ancien connu chez les Arabes).

Enfin, il faut signaler une tradition d'origine soudanaise avec des danses comme la celle des *quarquabou* (cymbales en fer). On trouve encore certains chants dont les paroles sont en dialectes aujourd'hui oubliés comme le *kouriya* (de Kouri, nom donné aux populations du lac Tchad).

L'AFRIQUE

Le folklore musical africain se distingue profondément dans son essence du folklore musical des autres parties du monde. Car en Afrique il n'existe pas ou il n'existe que peu de musique savante. La différence qui peut, dans ces conditions, être relevée ne se présente qu'au plan des musiques rituelles ou religieuses et des musiques profanes.

D'emblée, il faut relever que la musique populaire africaine répond à une finalité propre qu'il est difficile de rapprocher de celle des autres continents. L'Africain, en effet, ne cherche pas à organiser et à combiner les sons d'une manière telle qu'il en résulte une audition plaisante. Au contraire, il aspire à s'identifier à la nature et à produire des sonorités qui se rapprochent le mieux possible de celles de la vie.

On connaît ainsi l'exemple du *rhombe*, en Afrique équatoriale. Il s'agit d'une lamelle de bambou attachée à un fil qui, mise en mouvement, émet une vibration. Cette vibration évoque, pour les Africains, le rugissement de la panthère. Le son ainsi produit est associé à la puissance de l'animal. Pour les *Dogons* du Mali, le *rhombe* au contraire est associé au final du rituel funéraire. Il aide à la désincarnation de l'âme. Le son produit représente la voix du premier

Musicien dogon (Mali). Statuette en bois.

B M METZ

ancêtre qui connut la mort. C'est aussi le symbole de la révélation du verbe aux hommes. Sous une forme différente, c'est encore la notion de pouvoir et de puissance qui est associée au rituel.

Car la musique africaine n'est rien par elle-même. Elle double l'activité des populations lors de la pêche, de la chasse, des travaux des champs, des mariages, des enterrements. Cela explique que cette musique s'attache à représenter tous les « bruits » de la nature et que chaque instrument est créé pour restituer la vie sonore de cette nature.

Le chant du créateur est identifié au bruit du tonnerre. C'est le tambour qui imite le tonnerre. Il représente la parole des dieux.

Musique et mythe. Musique et rite, pourrait-on dire.

En effet, lors des rites initiatiques, la musique joue un rôle prépondérant.

Par exemple, en Côte-d'Ivoire, chez les *Adioukrou*, le passage d'une classe d'âge à une autre s'accompagne pour les jeunes d'une cérémonie au cours de laquelle les tam-tams prennent tous les attributs de l'être humain. Un dialogue s'engage. Les tam-tams parlent aux jeunes. Ceux-ci leur répondent. Les tam-tams « écoutent » puis répondent à leur tour.

Ce rituel de passage, appelé *lohou*, revêt musicalement des aspects variés : chants *(elongi)* ou mélopées *(ngoso)*, danses, le tout englobé sous le terme générique de *douala* ; musique : ce même rythme se retrouve au Togo, dans la tribu *Kabiye*, où les sifflets tiennent une place importante.

Le rôle des tambours est, de manière générale, déterminant dans la plupart des pays africains (1).

(1) On ne les trouve, en effet, pas chez les Zoulous, Matabele, Chi, Nogi, Turkana.

Mais leur fonction peut varier. Par exemple, parmi les peuples africains islamisés, certains tambours peuvent être joués par les femmes, comme le *bendere* en Haute-Volta.

Les tambours accompagnent toujours les rites de circoncision. Ils sont destinés à couvrir les cris des enfants qui la subissent et qui, s'ils étaient entendus, auraient des effets néfastes signifiant le refus du sacrifice. La cérémonie terminée, le rite est clos par des chants et des danses.

On retrouve ces chants dans tous les rites consacrés à la guérison. Par exemple, les *Kavirondo* chantent et secouent des hochets jusqu'à ce que le malade soit pris de transes et se mette à crier. C'est alors le signe que le mal est touché.

Chez les *Baoulés*, en Côte-d'Ivoire, le joueur de harpe guérit la lèpre par les sons de son instrument, tandis qu'au Gabon, chez les Pongwe, les guérisseurs emploient la musique comme moyen d'entrer en communication avec le monde surnaturel et choisir avec les dieux les plantes adéquates pour soigner le mal.

La *sanza* des *Bantous*, des *Lembas* du Transvaal ou des *Yaka* est toujours présente dans les rites de fertilité. Elle symbolise le serpent Python, créateur du monde, et les lamelles pincées par l'artiste sont censées représenter ses écailles. Les sons ainsi émis évoquent pour les *Lembas* la vie.

Les litophones du pays Kabre au nord du Togo ou les tambours des *Senoufo* (rite *poro*) ou des *Tutsi* du Ruanda ont une fonction identique.

Au Gabon, les harpes du culte *bwiti* représentent dans le jeu de la divination le génie invoqué.

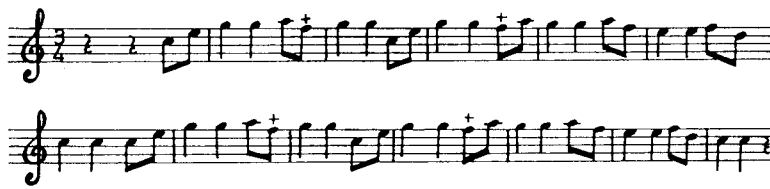
A dire vrai, pour un non-Africain, il est particulièrement difficile, pour ne pas dire impossible, de saisir l'entière signification mythologique ou rituelle des musiques associées aux cérémonies de type

Cameroun. Tambour calebasse.

religieux. De plus, la diversité de signification et d'utilisation est telle qu'il reste en ce domaine un vaste travail de compilation et d'analyse à effectuer : par exemple, l'emploi fréquent des sifflets, leur signification et leur contribution n'ont pas été étudiés.

En revanche, certains aspects peuvent être plus facilement décelés, si l'on passe du domaine du sacré à celui du profane. L'utilisation des instruments y devient plus claire. Les *Griots* du Sénégal se servent de vielles, appelées *boulous de koras,* que l'on trouve aussi au Soudan. Au Cameroun, c'est le *mvet* (harpe-cithare), qui se retrouve dans le Sahel et en Guinée *(seron).*

Ce même instrument se retrouve en Éthiopie. C'est la *massango,* qui donne le nom à un type de chant populaire. En Éthiopie, le folklore musical proprement dit, c'est-à-dire les chants profanes, s'appelle *zafan.* Ce mot signifie à la fois chant et danse. Chaque ethnie a conservé ses particularismes musicaux, comme le chant *afar* de divination, ou bien les chants *dorze.* Les chants éthiopiens sont souvent des chants de femmes, chants d'allégresse ou de louanges où revient souvent le mot *lele* (du sémite *hallel,* par extension alleluia ?).

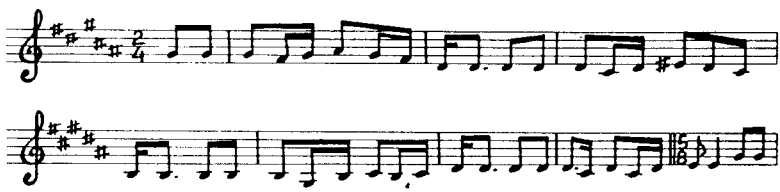


Les *leqso* sont des complaintes monodiques qui accompagnent souvent les cérémonies funéraires et sont proches des *voceri* de Corse ou de Sardaigne.

Ces chants, d'une durée fort longue, sont accompagnés de chœurs *(moucho)*.

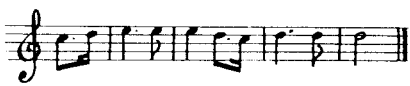
En Éthiopie, une part importante du répertoire musical populaire est véhiculée par les *lalibalas*, musiciens réunis en corporation issue, dit-on, des lépreux. Descendants d'une illustre lignée qui aurait construit les églises monolytiques, ses membres ne peuvent chanter que jusqu'au lever du jour. Les *lalibalas* chantent de douces complaintes où se répondent les voix d'hommes et de femmes.

A côté du *zafan*, du *leqso* et des chants des *lalibalas*, existent les fameux chants *massango* (du nom de l'instrument) des *Azmmari*, ces troubadours et trouvères de l'Abyssinie :



Les sources musicales écrites européennes que l'on possède sur les pays d'Afrique noire sont peu nombreuses. Elles permettent d'approcher la musique de quelques pays comme le Dahomey, le Nigeria, le Gabon, l'Afrique du Sud. C'est à Villoteau que l'on doit bien de ces notations. En revanche la collecte ethnomusicologique et la discographie se sont considérablement développées depuis trente ans.

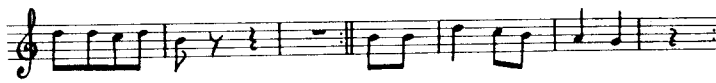
Du Dahomey, on connaît les mélopées reprises par les chœurs :



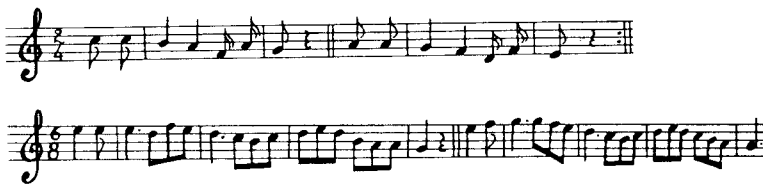
Côte-d'Ivoire. Sanza des tribus Lemba.

Bénin. Danse royale.

Les formules mélodiques sont souvent simples mais répétées indéfiniment :

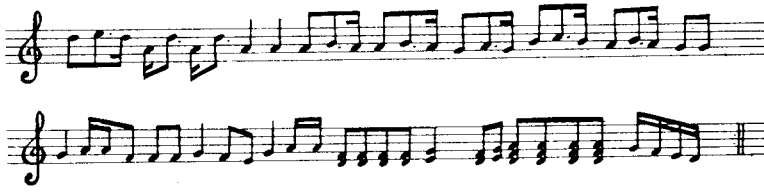


Elles sont souvent associées à des danses ou à des chants guerriers :



Il est remarquable de noter que c'est au Dahomey qu'existe dans la musique populaire une sorte de polyphonie, fait relativement rare en matière de folklore musical.

Voisinant le Dahomey, les *Achantis* possèdent un patrimoine musical en partie consigné par l'Anglais Bowdich :



La région du Niger présente, avec la tribu *Pahouin*, de remarquables mélopées funéraires, accompagnées par une harpe souvent très primitive :

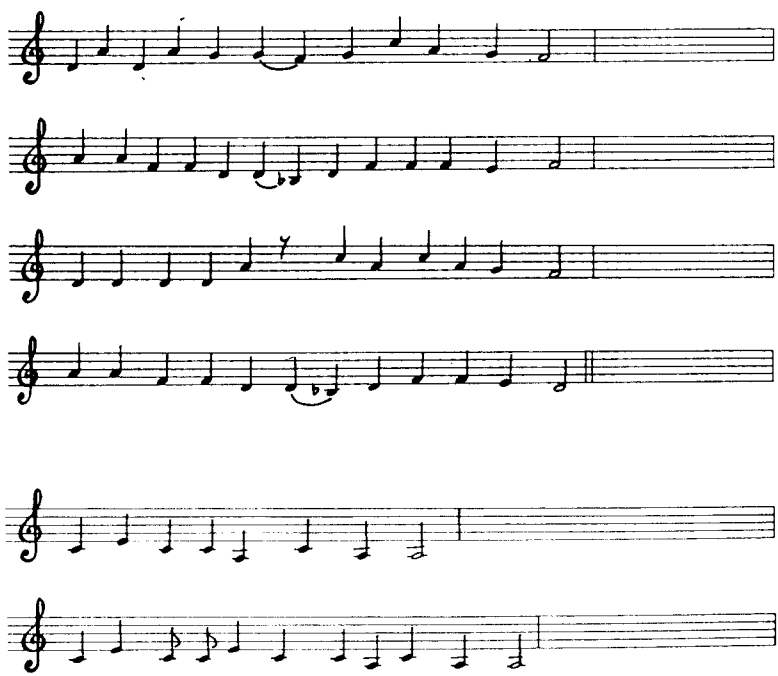
Mexique. Grelot en terre cuite. 11 cm.

Mexique. Sifflet en terre cuite. 17 cm.

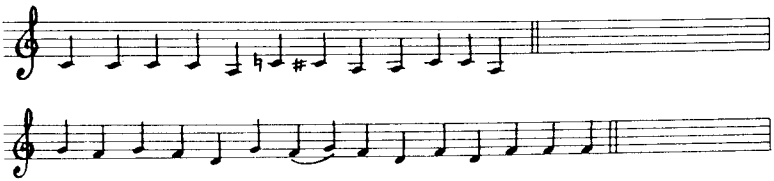
Au Nigeria, la musique *yoruba* a fait l'objet d'études qui ont mis en évidence l'extrême complexité de l'imbrication des éléments poétiques et musicaux.

Par exemple, dans le genre poétique (*sango pipe*, du rite *sango*), où la musique joue un rôle important, il existe au moins trois formes musicales différentes : *orin*, *egbe*, *oriki*. Chacune de ces formes musicales est composée sur une suite de mesures se rapportant chacune à des séries d'images qui prennent part dans la symbolique du rituel *sango*.

Ainsi la forme *orin* se distingue par un rythme très régulier. La mélodie est composée de deux ou trois mesures. Forme plus simple, l'*egbe* n'en comprend qu'une, inlassablement répétée, tandis que l'*oriki* est une sorte de chant libre :

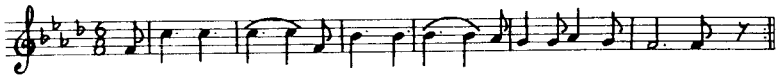


Bolivie. Joueurs de tarica.



En Afrique du Sud, les *Bushmen* ont un talent musical tout à fait exceptionnel et chantent des mélodies parfois harmonisées qui ont été consignées par Burchell.

Les *Cafres* et *Zoulous* associent chants et danses en une musique soit monodique soit harmonique.



Des *Baoulés* de Côte-d'Ivoire, on retiendra la polyphonie par tierces parallèles qui caractérise leur musique, toujours associée à des rites comme celui de la sortie du masque *Glaou*, génie protecteur du village, et que l'on accompagne de sons de cloches et de trompes. Ou bien de la danse *kpanda*, danse funéraire encore appelée *pondo-kakou*.

De l'Ouganda, en retiendra l'extrême diversité musicale des peuplades établies sur le plateau d'Ankole, les *Iru, Hima, Kienta, Kooki, Ziba, Nyambo, Hutu et Kiga,* qui emploient la cithare dite en bouclier, les arcs musicaux, la flûte et la vielle monocorde.

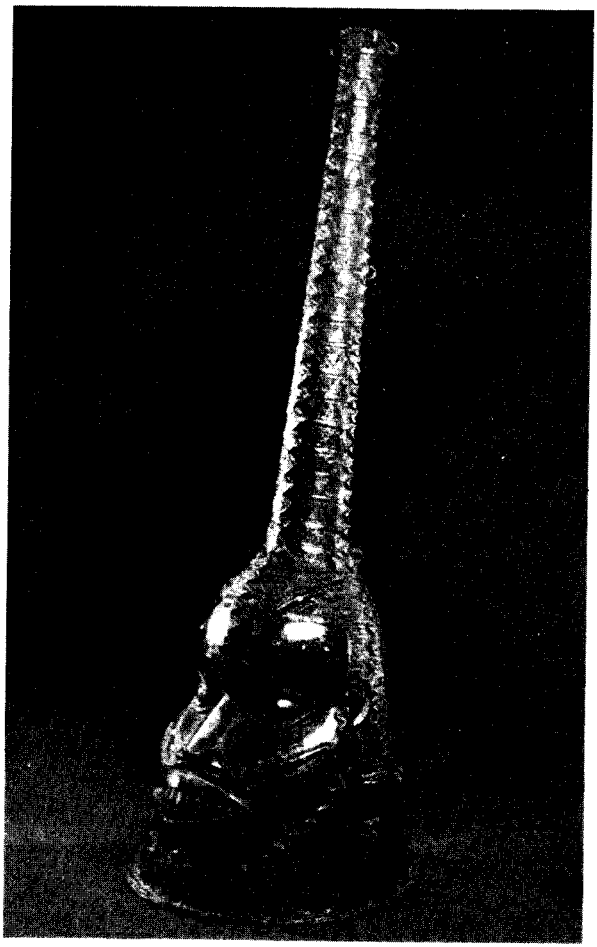
Au Cameroun, on notera la musique vocale et la musique *bafia*, les seuls instruments utilisés étant des instruments de rythme, cloches, tambours. Comme dans les autres pays africains sont retrouvées les mélopées incantatoires, *vules*, chants des *sanaga*.

Au Gabon, on peut distinguer deux sources de musique folklorique :

— d'une part, la musique des *Mitsogho* de la forêt équatoriale, musique essentiellement associée à

des rites, cérémonies de deuils *bwiti*, et qui utilise des techniques particulières dites de voix déguisées, qui permettent d'obtenir une sorte de feulement rauque évoquant certains animaux ; à cette fin, le chanteur irrite son pharynx en buvant une décoction de tiliacées ;

— d'autre part, la musique des *Bateke* de la savane, qui se caractérise par une très grande subtilité de timbres, héritage probable, avec certains éléments polyphoniques, du royaume du XVII[e] siècle, rival de celui de Kongo.



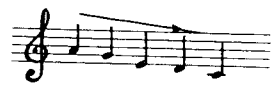
Bénin. Haume de danse.

Masque yawo. 59 cm.

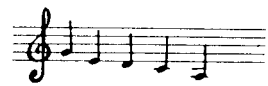
IV L'AMÉRIQUE LATINE

Le folklore musical andin conserve de nos jours des éléments de pureté indéniable, dus aux Indiens de pure race. Dans la région andine (Equateur, Pérou, Bolivie, nord de l'Argentine) il convient de distinguer nettement le folklore indien des mélodies populaires issues du métissage de musique indienne et de musique espagnole.

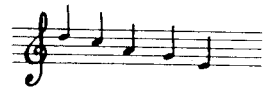
La musique populaire indienne se trouve intacte au Pérou. Elle se fonde sur une échelle pentatonique défective assez caractéristique :



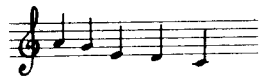
qui est l'apanage des Indiens *Quechuas*. De cette échelle pentatonique, divers modes ont été tirés, que l'on retrouve au Pérou, dans la majorité des mélodies indiennes authentiques :



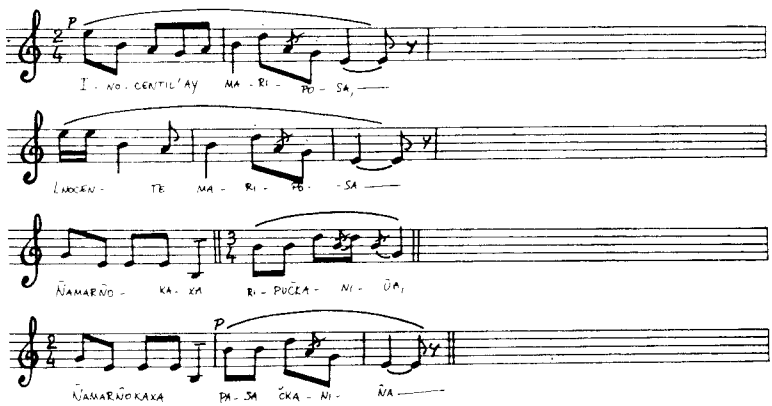
en Equateur :



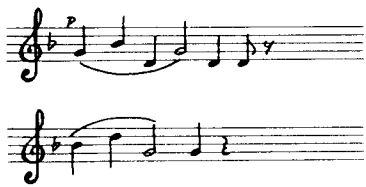
dans le nord de l'Argentine et en Bolivie :

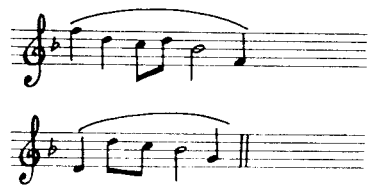


La musique indienne est avant tout monodique, sans modulation ni harmonisation. Elle évolue donc librement :



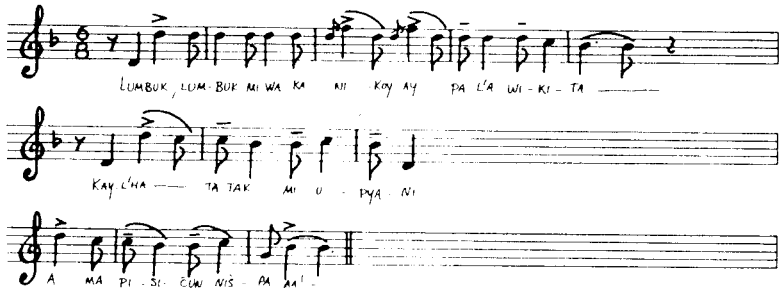
La forme la plus répandue de chants est celle dite *harawi* ou chant triste. Ces chants nous ont été transmis souvent sans altération depuis le XVII[e] siècle :



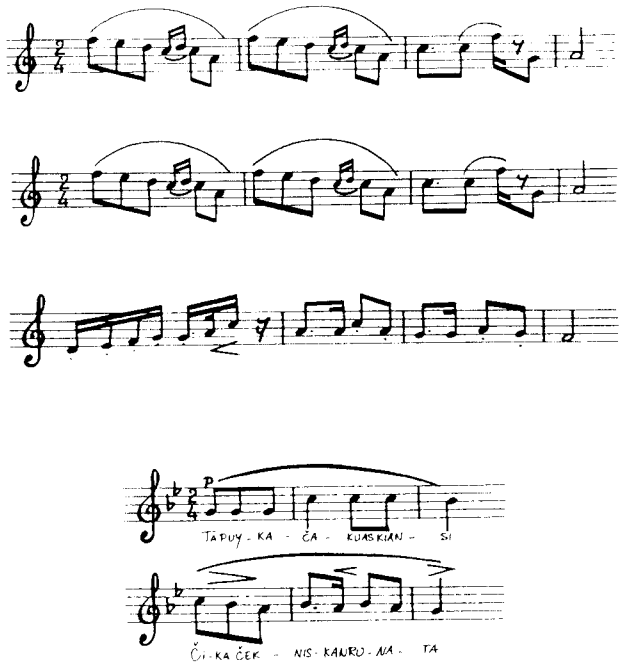


A côté de la forme *harawi* qui, avant l'arrivée des Espagnols, représentait très certainement tout le répertoire musical, existent les danses. La *kaswa* est connue depuis le XVII[e] siècle. Il s'agit d'une danse chantée. Mais on relève aussi au Pérou la danse du *taktio* et la danse du *quechua taktani* (piétiner), les danses guerrières telles la *khacampa*, où le danseur évolue de profil, ou la *makhana*. Le nom de *wayno* est aujourd'hui donné à divers types de danses chantées ou accompagnées d'instruments.

Dans la région de Cuenca (Equateur) existent les chants des morts, ces lamentations funéraires que l'on a trouvées un peu partout comme vestige d'une société très archaïque :



Mais, dans la région andine, la musique indienne pure ne constitue pas tout le folklore musical. En effet, par un phénomène de métissage, la musique indienne a assimilé certains éléments de musique des Espagnols :



Ainsi, par exemple, le *harawi* indien devient, par métissage, le *yaravi* :

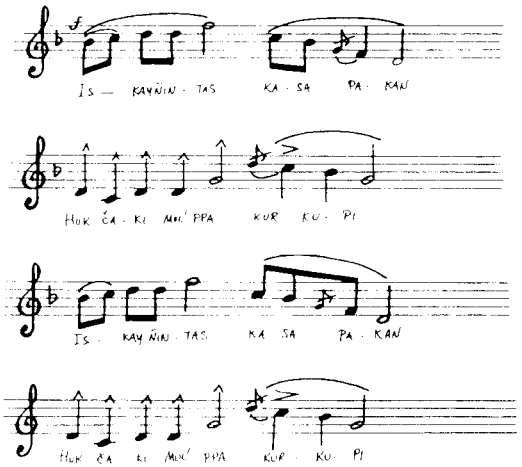
« Ah Pajarillo que cantas
Por las mananas serenas
Porqué a unos les das la dicha
Y a mi me aumentas las penas ? »

« Petit oiseau qui chante
Dans les matins sereins
Si tu donnes aux uns le bonheur
Pourquoi à moi plus de malheur ? »

Il y a aussi ce *yaravi* du nord de l'Argentine qui évoque les plantations de canne à sucre de la région de Tucuman :

« Muele que muele el trapiche, y sen su maler
Hasta la vida del hombre muele tambien
Tirao sobre la maloja, jobre de mi
Sin que me arrime consuelos el yaravi
Verde canitas de azucar, que dulce es !
Pero final de la zafra se muelve hiel. »

« Le moulin broie à tour de bras et sans répit
Et à broyer, la vie de l'homme se broie aussi
Couché dans les fanes pauvre de moi
Sans même recevoir du yaravi la joie
Verte canne à sucre, douce comme miel
Mais au haut de la zafra (1) elle devient fiel. »



Le répertoire folklorique argentin est d'une grande diversité. On y retrouve les chants et danses indiens. Ainsi la *baguala*, qui est probablement l'un

(1) Zafra : récolte de la canne à sucre.

des thèmes les plus anciens (*baguala* signifie sauvage, indocile). Sur trois notes fondamentales, le paysan entame sa mélopée. On trouve la *baguala* à Tucuman, Salta, Jujuy, Catamarca.

Le guitariste Atahualpa Yupanqui nous a livré certaines des plus authentiques *baguala* :

« Unos ojos estoy viendo
Por esos ojos me muero
Soy libre, soy bueno
Y puedo querer
Me han dicho que tienen dueno
Y asi, con dueno, los quiero
Soy libre, soy bueno !
Y puedo querer. »

« Ces yeux je les regarde
Et pour ces yeux je meurs
Je suis libre, je suis bon
Alors je peux aimer
Ils ont un maître, on me l'a dit
Mais je les aime malgré lui
Je suis libre, je suis bon !
Alors je peux aimer. »

D'Argentine, toujours les danses de *carnavalito, gato, zamba* et la *chacarera*, danse de la région de Salvina et de Santiago de Estero, qui fut mise en honneur et redécouverte par le musicologue et folkloriste argentin Benicio Diaz. Puis vient le cortège des *milongas* et des *vidalas*. La *vidala* est une sorte de psaume, de prière. La forme originelle est issue du nord de l'Argentine, Tucuman, Catamarca et Santiago de Estero. Une forme plus légère, la *vidalita*, est chantée dans la *pampa* par les *gauchos*.

La *vidalita religiosa* provient du mélange des mélopées primitives indiennes *harawi* et du chant grégorien importé au XVII[e] siècle par le moine franciscain Francisco Solano :

Villa Lobos.

« Po qué me han dado corazon ?
Po qué me ha hecho sentir
Ay Vidalita, me au sento de aqui...
Como el yanarca en la noche
Ya me he olvidao de volar
Ay Vidalita, me au sento de aqui. »

« Pourquoi m'avoir donné un cœur ?
« Et pourquoi m'avoir fait souffrir
Ay ! Vidalita, je pars loin de toi...
Comme le yanarca * dans la nuit
Je ne sais plus du tout voler
Ay ! Vidalita, je pars loin de toi. »

En Colombie, les principaux éléments de musique folklorique sont d'origine espagnole. On les retrouve aisément dans les *bambucos*, les *pasillos*, la *guajina* et le *torbellino*. Il en est de même au Chili avec les *tristes, vidalas, tonadas, esquinazos, tiranas.*

Une place particulière doit être réservée, dans le continent d'Amérique du Sud, au Brésil qui, par sa richesse musicale folklorique, la variété des formes, des rythmes, des timbres et des sonorités, n'est pas sans rappeler l'Afrique. Au demeurant, celle-ci a été une mère nourricière pour le folklore musical brésilien.

Véritable *melting pot* des cultures, le Brésil restitue dans sa musique les divers apports des civilisations qu'il a assimilées.

L'influence du Portugal est évidemment prédominante. Mais elle fut rapidement contrebalancée et modifiée par l'apport des Noirs d'Afrique importés massivement à l'époque coloniale. De ce sang nouveau sont issues les principales caractéristiques de la musique populaire brésilienne.

Le folklore purement indigène, c'est-à-dire indien, semble avoir rapidement dégénéré sous l'influence de la culture dominante portugaise. Il est toutefois

---

* Petit oiseau.

possible d'étudier les éléments les plus purs que l'on connaisse ou qui subsistent par deux ouvrages. Celui du Français Jean de Lévy, *Histoire d'un voyage faïct en la terre du Brésil* (1585, 3e édition), donne un aperçu du folklore des indiens *Tupynamba*, dans la région proche de Rio de Janeiro. C'est probablement à partir de l'une des mélodies consignées par Jean de Lévy que Villa Lobos composa *Canide Ioune*.

Le second ouvrage de référence sur la musique indienne du Brésil est celui du professeur Correa de Azevedo, *Escalu, ritmo e melodia na musicas dos Indios Brasileiros*.

A côté de ce fonds musical prédominant, on relève des influences espagnoles, italiennes et françaises.

C'est à l'époque coloniale que les Espagnols introduisirent le *bolero*, la *tirana*, le *fandango*, la *seguedilla*. L'influence italienne est sensible dans les chansons de rues, tandis que l'influence française se remarque dans les chansons enfantines.

Les éléments africains du folklore musical brésilien sont perceptibles à travers les musiques des chants de danse, tel le *lundu* ou *lundum*, mais surtout par les chants rituels pratiqués par les Noirs brésiliens. Trois rites principaux ont donné naissance à des formes musicales originales. Ce sont les *candombles*, pratiques rituelles en l'honneur des dieux africains, les *xangos* et les *macumbas*. Il est intéressant de noter, à propos des musiques rituelles, que la souche musicale purement amérindienne se retrouve dans le nord dans les rituels *catimbo* et, dans la région amazonienne, dans le rituel *pagelanca*.

A côté de ces éléments musicaux se rapportant aux croyances religieuses foisonnent rythmes, danses et mélodies auxquels il est particulièrement difficile d'assigner une origine précise. Si l'on pense que les *tiranas* ont atteint le Brésil par les Açores, et que

le *desafio* a aussi une origine espagnole, si l'on connaît l'ascendance portugaise des romances et des *xacaras*, en revanche le *choro* est le terme générique de toute une série de mélodies et de rythmes issus de l'orchestre populaire typiquement brésilien.

Les *congadas* et les *maracatus*, où s'imbriquent musique et danse, sont probablement d'origine africaine, comme le *batu*, qui est une danse.

Autres danses, les fameuses *samba*, les *caterete*, *miudinho*, *jongo*, *recortado*, *cururu*, *chulas*, *maxixe*, *frevo*.

Dans le genre dramatique, on notera, sous forme souvent de ballets, les *chegancas*, *pastoris*, *reisados*, *rumbas*, *meu boi*, *congos* et *maracatus*, dont certains d'origine purement portugaise rapportent des épisodes de voyages ou l'histoire de la lutte contre les Maures.

Les formes de ce folklore musical ont été collectées et commentées par le Brésilien Renato Almeida, dans son ouvrage paru en 1942, *Historia da musica brasileira*.

Dans cet ouvrage, l'auteur retrace l'histoire du folklore musical à travers le monde.

BM VILLE DE METZ
057408 0038

4500 965766 88-I 98 F

ALAIN GOB
LE FOLKLORE MUSICAL
781.62 GOB